

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ

Αποτυπώματα της παράδοσης στο Νεοελληνικό Θέατρο από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους: μια πρώτη χαρτογράφηση

Το άρθρο περιγράφει τα πρώτα πορίσματα του ομότιτλου Ερευνητικού προγράμματος, που χρηματοδοτήθηκε από την Επιτροπή Ερευνών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης στο πλαίσιο της Δράσης Γ', Ενίσχυση Ερευνητικής Δραστηριότητας Ανθρωπιστικών Επιστημών (Ιούλιος 2014–Οκτώβριος 2015).¹ Ο αναγνώστης είναι χρήσιμο να συμβουλευτεί την αναλυτική περιγραφή του έργου, να διατρέξει το υλικό της βάσης δεδομένων, ειδικά τον κατάλογο έργων και συγγραφέων, για να μπορέσει να αντιληφθεί σφαιρικότερα το περιεχόμενο της εργασίας.²

Η «νοσταλγική λαχτάρα» – Οι ιδεολογικά φορτισμένοι όροι: «παράδοση» και «λαϊκή παράδοση»

Η γιαγιά μου, όταν ζύμωνε ψωμί για να το ψήσει στον φούρνο της αυλής του σπιτιού της, είχε μάθει από τη μάνα της, πως χρειάζεται προζύμι. Επίσης είχε μάθει, πως έπρεπε να «αναπήσει» το αλεύρι από βραδύς, να το αφήσει όλη τη νύχτα να φουσκώσει για να ζυμώσει τα χαράματα και, αν όλα πήγαιναν καλά, μέχρι το μεσημέρι θα ξεφούρνιζε ζεστούς ροδοψημένους ντάγκους, στη γλώσσα του ορεινού χωριού της Κρήτης, όπου μεγάλωνα. Η δουλειά ήταν δύσκολη, το πρόσωπο της γερόντισσας έκαιγε και το ζαρωμένο της μέτωπο έσταζε χοντρούς κόμπους ιδρώτα. Δεν τραγουδούσε την ώρα που ζύμωνε ή που φούρνιζε. Τις ώρες τηςσχόλης όμως ακούγαμε από το στόμα της ίδιας μικροκαμωμένης, αναλφάβητης και πάντοτε μαυροντυμένης γυναίκας, από τη μάνα της μάνας μου, μεγάλα αποσπάσματα από τους καλοσμιλεμένους στίχους του Κορνάρου. Δεν διαβάζαμε, ακούγαμε τραγουδημένο *Ερωτόκριτο*. Οι παλιοί τρόποι των «χωρικών» ήταν τότε ζωντανοί και οι παραδόσεις δεν ήταν περιβεβλημένες με «νοσταλγική λαχτάρα», δεν χρειαζόταν «ούτε να αναβιώσουν, ούτε να εφευρεθούν».³ Η

¹ Ερευνητική ομάδα: Κωνσταντίνα Ριτσάτου, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, ΑΠΘ, επιστημονικά υπεύθυνη· Ελένη Αναστασίου, θεατρολόγος, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια του Τμήματος Θεάτρου, ΑΠΘ, ερευνήτρια· Ελένη Μανιάτη, θεατρολόγος, Πτυχιούχος του Τμήματος Θεάτρου, ΑΠΘ, ερευνήτρια· Στάθης Μπουχουράς, Δρ. Συγκοινωνιολόγος Μηχανικός, ΑΠΘ, σύμβουλος ανάπτυξης ιστοσελίδας.

² <http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr> (29/11/2015).

³ Για την αντιμετώπιση των «χωρικών» ως θεματοφυλάκων της ιστορικής συνέχειας και παράδοσης, καθώς και για τη «νοσταλγική λαχτάρα» για τον πολιτισμό περασμένων καιρών, που πίσω της κρύβει μια εκδήλωση ταξικής ταυτότητας, βλ. Eric Hobsbawm, «Επινοώντας παραδόσεις», στο: Eric Hobsbawm και Terence Ranger (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης*, μτφ. Θανάσης Αθανασίου, Θεμέλιο, Αθήνα 2004, σ. 16-

αυτοβιογραφική σημείωση με βοηθά να ξεκινήσω τη συζήτηση για την παράδοση, για να δηλώσω χωρίς περιστροφές, πως το θέμα προσδιορίστηκε σε ένα βαθμό από τις ανάγκες της προσωπικής πατριδογνωσίας. Η παραδοχή τοποθετεί εξαρχής μπροστά μου την ολισθηρή επιφάνεια της νοσταλγίας, πάνω στην οποία, ο επιστημονικός μου οπλισμός, ελπίζω, ότι με εμποδίζει να γλιστρήσω.⁴ Η περιπέτεια για τη συγκρότηση της ερευνητικής πρότασης είχε ξεκινήσει τουλάχιστον δυο χρόνια πριν και συνδεόταν με τις διδακτικές ανάγκες.⁵

Η έρευνα προσανατολίστηκε σε βασικές επιδιώξεις: Καταρχάς να εστιάσει στο θέμα και να αναδείξει το ενδιαφέρον του. Να χαρτογραφήσει το τοπίο, να αναζητήσει και να ανασυστήσει τους κεντρικούς αγωγούς, να επιτρέψει στις φωνές εκείνου του καιρού να ακουστούν με τη μεγαλύτερη δυνατή ποικιλία και με την ένταση που αναλογεί σ' εκείνους τους χρόνους, να αναζητήσει τα καίριας σημασίας επιχειρήματα για την ερμηνεία, μερικών τουλάχιστον, φαινομένων. Στόχος ήταν να δημιουργηθεί το έρεισμα πάνω στο οποίο μπορούν να αναπτυχθούν, ακόμα και στον ανυποψίαστο αναγνώστη, κίνητρα για παραπέρα αναζητήσεις, που ακουμπούν και μερικές φορές απαντούν στο δικό μας παρόν, να ξεδιπλωθούν θεωρητικές και καλλιτεχνικές ανησυχίες, που αναγνωρίζουν και μετασχηματίζουν τους καρπούς από τη μελέτη της ιστορίας.

Η λέξη «παράδοση», όνομα ουσιαστικό, θηλυκό που γεννά, στην πρώτη κυριολεκτική και ενεργητική της σημασία σημαίνει ότι παραδίδεις κάτι σε κάποιον.⁶ Παραδόσεις είναι «ό,τι αναπτύσσεται ιστορικά και μεταδίδεται (στα πλαίσια μιας ομάδας, κοινωνίας, κτλ.) από γενιά σε γενιά σε σχέση με συμπεριφορές, αντιλήψεις, ιδέες, έθιμα, δραστηριότητες, πρακτικές, κτλ. [...] παλιές ιστορίες, μυθικές διηγήσεις, θρύλοι που δημιουργήθηκαν και μεταδόθηκαν κυρίως προφορικά στους μεταγενεστέρους».⁷ Δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσουμε ότι, αν γενικώς και αορίστως

17· βλ., επίσης, Palle Ove Christiansen, «Peasant Adaptation to Bourgeois Culture? Class Formation and Cultural Redefinition in the Danish Countryside», *Ethnologia Scandinavica* (1978), σ. 128.

⁴ Βλ. Θανάσης Καραβάτος, *Έχει και η νοσταλγία την ιστορία της*, Κοινός Τόπος Ψυχιατρικής, Νευροεπιστημών και Επιστημών του Ανθρώπου, Αθήνα 2013.

⁵ Η προετοιμασία ενός νέου μαθήματος –«Το θέατρο στην Ελλάδα της Μπελ Επόκ»– οι ανασκαφές στις σπάνιες συλλογές των Βιβλιοθηκών της Θεσσαλονίκης, η αναμέτρηση με τη βιβλιογραφία και οι πάντα ανεκτίμητες συζητήσεις με τον Θόδωρο Χατζηπανταζή, άνοιξαν μπροστά μου ένα πεδίο που χρόνια πολλά δε φτάνουν για να εξαντλήσω. Η διδασκαλία, η συνάντηση με τα διερευνητικά και δύσπιστα βλέμματα, με τις ριζοσπαστικές αντιρρήσεις απέναντι στο 'παλιό', όπως κι αν το ορίσουμε, των φοιτητριών και φοιτητών μου λειτούργησε ευεργετικά και η ξέχειλη από χυμούς νιότη ανατροφοδότησε τις σκέψεις μου.

⁶ Σύμφωνα με το *Λεξικό* παράδοση είναι η «μεταβίβαση, παραχώρηση» ενός πράγματος, μιας εξουσίας, μιας κυριότητας (επιστολής, δέματος, υπουργείου, χρήσης ακινήτου), αλλά και ενός προσώπου –παράδοση του καταζητούμενου– και η διδασκαλία-παράδοση ενός μαθήματος, σημαίνει επίσης υποταγή-παράδοση της πόλης. Στην παθητική φωνή μπορεί να σημαίνει, παραδίνομαι στην εξουσία σου, στον έρωτά σου, στη φθορά του χρόνου (λήμμα «παράδοση», *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 1998).

⁷ Και τέλος «ο τρόπος μετάδοσης της παράδοσης [...] Προφορική/γραπτή και ο φορέας δημιουργίας και μετάδοσης της παράδοσης [...] Λόγια/λαϊκή», στο ίδιο.

ψάχνουμε την παράδοση, απλά θα πελαγοδρομούμε και κάθε φορά που θα νομίζουμε ότι την κρατούμε γερά στα χέρια μας, μάλλον θα αγκαλιάζουμε ένα άδειο πουκάμισο, στη θέση μιας Ελένης. Μετά από την έξοχη μελέτη του Eric Hobsbawm⁸ κανένας μελετητής δεν δικαιούται να παραμένει ήσυχος, για τα αδιάσειστα στοιχεία του. Τα αποτυπώματα που ψάχνουμε από το παρελθόν συχνά τα επινοούμε ή τα κατασκευάζουμε και η θεμελίωση της Λαογραφίας στην Ελλάδα πήρε το χαρακτήρα του μάρτυρα, που αναζητά και καταγράφει τα αδιάψευστα σημάδια της κλασικής αρχαιότητας στο νεότερο ελληνικό κόσμο.⁹ Αν στόχος μας είναι έτσι κι αλλιώς να εντοπίσουμε τα ίχνη της «προφορικότητας» –εδώ το έδαφος είναι πιο ασφαλές για να μιλάμε για παράδοση– τότε οι δυσκολίες μεγιστοποιούνται, καθώς αναπόφευκτα έχουμε χάσει μέρη από το όλον, ενώ πρέπει να συνυπολογίσουμε τις επεμβάσεις του εκάστοτε συλλέκτη-καταγραφέα σε ό,τι απέμεινε, είτε πρόκειται για δημοτικό τραγούδι είτε για λαϊκό παραμύθι είτε για θρύλους, παραδόσεις, δοξασίες.¹⁰

Η απουσία του επιθέτου «λαϊκή» ως προσδιορισμού της «παράδοσης», στον αρχικό τίτλο της πρότασης του ερευνητικού έργου, είναι ηθελημένη. Γιατί, όπως φάνηκε από τα παραπάνω, υπάρχει τουλάχιστον βιβλιογραφική αδυναμία να προσδιορίσουμε στο κενό το ακριβές περιεχόμενο του ουσιαστικού. Τα εμπόδια όμως πολλαπλασιάζονται, αν αποπειραθούμε να προσδιορίσουμε το επίθετο. Όταν μιλάμε για «λαϊκή αγορά», δεν αναρωτιόμαστε για τη σημασία των λέξεων. Όταν, όμως, προσπαθούμε να ορίσουμε το λαϊκό τραγούδι και πολύ περισσότερο τον λαϊκό πολιτισμό, αρχίζουν μικρά έως πολύ μεγαλύτερα προβλήματα. Οι λέξεις 'σημαίνουν' μόνον, όταν καταστούν κατά το δυνατόν σαφείς οι χωρο-χρονικές τους αναφορές, γιατί τότε μπορούμε κάπως να υποψιαστούμε το ιδεολογικό τους φορτίο. Και το επίθετο

⁸ Eric Hobsbawm, «Μαζική παραγωγή παραδόσεων: Ευρώπη, 1870-1914», στο: Hobsbawm και Ranger (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης*, σ. 297-345.

⁹ Ένας παθιασμένος συλλέκτης του λαογραφικού υλικού, ο Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου, εντόπισε από νωρίς το πρόβλημα και επισημαίνει σε πολλά κείμενά του το τραγελαφικό αυτής της υπόθεσης, βλ. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Η απαγωγή της Καρυάτιδας από τον Έλγιν και η μεταμόρφωσή της στη δραματοουργία της Μπελ Επόκ», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, τμ. 12 (2013), σ. 99-119, όπου και η σχετική βιβλιογραφία. Ο Νικόλαος Πολίτης και ο Σπυρίδων Λάμπρος είναι από τους πρώτους που επιμελήθηκαν παραμύθια από την Πελοπόννησο και από μερικά νησιά, για να τα δημοσιεύσουν στα *Νεοελληνικά ανάλεκτα του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός*, τχ. 1 (1870), σ. 7-64, και τχ. 2 (1874), σ. 1-138, και ακολούθησε η μητέρα του Καμπούρογλου, η Μαριάννα, το 1883.

¹⁰ Βλ. Walter J. Ong, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη: η εκτεχνολόγηση του λόγου*, μτφ. Κώστας Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005. «Εκεί όπου η γραφή δεν έχει ακόμα επιτρέψει την εισβολή του ξενικού στοιχείου και το αδυνάτισμα της μνήμης της στηριγμένης στα γραπτά, η παράδοση παραμένει ισχυρή και ολοζώντανη», σημείωναν οι αδερφοί Γκρίμμ στον πρόλογο της έκδοσης των παραμυθιών τους το 1819, στο: *Τα παραμύθια των αδελφών Γκρίμμ*, εισ. Marthe Robert, μτφ. Μαρία Αγγελίδου, τμ. Α', Άγρα, Αθήνα 2006, σ. 30. Για τους τρόπους και τις δυσκολίες της συλλογής λαϊκών παραμυθιών, βλ. Μαριάνθη Καπλάνογλου, *Παραμύθι και αφήγηση στην Ελλάδα: μια παλιά τέχνη σε μια νέα εποχή. Το παράδειγμα των αφηγητών από τα νησιά του Αιγαίου και από τις προσφυγικές κοινότητες των μικρασιατών Ελλήνων*, Πατάκης, Αθήνα 2002.

«λαϊκός» προκύπτει από το «λαό», ένα ηλεκτρικά φορτισμένο ουσιαστικό.¹¹ Μια λέξη που αποπειράθηκε να ερμηνεύσει ο Παλαμάς πριν από τον επίσημο ορισμό του αντικειμένου της Λαογραφίας από τον Νικόλαο Πολίτη.¹² Για να περιοριστούμε στην ιστορία του θεάτρου μέσα στην περίοδο που οριοθετήσαμε, με έμφαση στις αρχές του 20ού αιώνα, ας αναλογιστούμε τη ζωνή κίνηση στην Ευρώπη και ιδιαίτερα στη Γερμανία, γύρω από το λαϊκό θέατρο, το οποίο έχει βρει στις τάξεις των σοσιαλιστών ισχυρούς συμμάχους.¹³ Οι πρωτοπόροι δέκτες των ίδιων ιδεών στην Ελλάδα θα επιδιώξουν την καλλιέργειά τους στην εγχώρια κοινότητα.¹⁴ Και ας συνυπολογίσουμε, επίσης, την εμφάνιση του εγχώριου λαϊκού θεάτρου της προφορικής παράδοσης, η σφαιρική αντιμετώπιση του οποίου μόνο πολύ πρόσφατα βρήκε τη θέση της στις σελίδες της ιστορίας.¹⁵

Έχοντας κατά νου όλες τις παραπάνω δυσκολίες, υποψιασμένοι για τα παραπλανητικά σημάδια μιας ίσως ψευδεπίγραφης παράδοσης, περιοριστήκαμε να αναζητήσουμε στο θέατρο της συγκεκριμένης περιόδου τα ίχνη από την επαφή με το δημοτικό τραγούδι, το λαϊκό παραμύθι και τους θρύλους, όπως καταγράφονται πρώτα-πρώτα στη δραματουργία. Επιπλέον μας απασχόλησαν οι απόπειρες για την περιγραφή, τη δραματουργική εικόνα, του αγροτικού βίου της προ-νεωτερικής εποχής: ο τρόπος ζωής, τα έθιμα, οι δεισιδαιμονίες, οι δοξασίες, οι τελετουργίες, ακόμα και οι παραδοσιακές φορεσιές, όπως αποτυπώνονται στις συμπεριφορές, στους σκηνικούς τόπους και στα θεατρικά κοστούμια των δραματικών προσώπων. Προβληματιστήκαμε για το θεωρητικό υπόβαθρο και τις καλλιτεχνικές επιπτώσεις αυτών των αναζητήσεων και καταγράψαμε τα έργα που πέρασαν στη σκηνική πράξη. Όσα διατυπώνονται

¹¹ Βλ. Étienne Balibar, *Ο φόβος των μαζών*, Σπινόζα, Μαρξ, Φουκώ, μτφ. Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα 2010· Alain Badiou, «Είκοσι τέσσερις σημειώσεις σχετικά με τις χρήσεις της λέξης 'λαός'» στον συλλ. τόμο: Badiou κ.ά., *Τι είναι λαός;*, σ. 11-21. Βλ. ιδιαίτερα, στο ίδιο, Pierre Bourdieu, «'Λαϊκός' είπατε;», σ. 23-47· Judith Butler, «'Εμείς ο λαός': Σκέψεις για την ελευθερία της συνάθροισης», σ. 49-69 και Jacques Rancière, «Ο ανεύρετος λαϊκισμός», σ. 121-126.

¹² Βλ. Μιχάλης Γ. Μερακλής, «Ένας παλαμικός ορισμός της έννοιας του λαού», στον συλλ. τόμο: *Ο Κωστής Παλαμάς σήμερα 150 χρόνια από τη γέννησή του. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου*, Ι. Π. Μεσολογγίου, 19-20 Ιουνίου 2009, Αιτωλική Πολιτιστική Εταιρεία, Αθήνα 2010, σ. 217-224. Για τον ορισμό του Ν. Πολίτη, βλ. *Λαογραφία*, τμ. Α', (1909), σ. 3-18 και Βάλτερ Πούχνερ, «Ποιος είναι, τελικά, ο λαός;», *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 19-26.

¹³ Βλ. Ενδεικτικά, Cecil Davies, *Theatre for the People: The Story of the Volksbühne*, Manchester University Press, Manchester 1977 και Andrew Bonell, *The People's Stage in Imperial Germany: Social Democracy and Culture 1890-1914*, I. B. Tauris, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2005.

¹⁴ Πέτρος Βασιλικός [Κωνσταντίνος Χατζόπουλος], «Σοσιαλισμός και Τέχνη», *Ο Νουμάς*, τχ. 341 (26 Απριλίου 1909), σ. 2-5· Αντώνης Γλυτζουρής, «διά την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού». *Η απόπειρα ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου στις απαρχές της πρώτης βενιζελικής κυβέρνησης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 62-69. Ένα χρόνο πριν, ο Χατζόπουλος είχε μεταφράσει το Κομμουνιστικό Μανιφέστο των Κάρλ Μάρξ [Karl Marx] και Φρίντριχ Ένγκελς [Friedrich Engels], που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *Ο Εργάτης του Βόλου*, από 25-10-1908 μέχρι 20-12-1908, και το κείμενο κυκλοφόρησε αυτοτελώς το 1913, βλ. Παναγιώτης Νούτσος, *Η Σοσιαλιστική Σκέψη στην Ελλάδα, από το 1875 έως το 1974*, τμ. Β', Γνώση, Αθήνα 1994, σ. 58-63 και 215.

¹⁵ Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 269-303· και του ίδιου, «Ο ανεπίσημος νεοελληνικός πολιτισμός», στο: Κωνσταντίνος Γεωργιάδης (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Πρακτικά Ημερίδας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 237-251.

παρακάτω είναι μια απόπειρα χαρτογράφησης, οι πρώτες αδρές γραμμές και κάποιοι επιμέρους ενδεικτικοί, αλλά και αποσπασματικοί, σχολιασμοί, που θα πρέπει να δοκιμαστούν στο πλαίσιο μιας εμπειριστατωμένης και σφαιρικότερης μελέτης.

Τα χρονολογικά όρια (1871-1912) και οι πρώτες επαφές της εγχώριας δραματουργίας με την παράδοση

Θα ήταν τουλάχιστον αφελές να υποστηρίξει κανείς, ότι η σχέση του εγχώριου θεάτρου με την παράδοση αρχίζει στη δεκαετία του 1870, όταν εκδίδονται οι πρώτες λαογραφικές μελέτες του Νικόλαου Πολίτη, και τελειώνει στους Βαλκανικούς Πολέμους. Ότι πρόκειται για ένα ζήτημα ανύπαρκτο πριν, που δεν τίθεται ποτέ ξανά. Ότι σε αυτή τη μικρή φέτα του τόπου και του χρόνου το φαινόμενο περιορίζεται ασφυκτικά και εξαντλείται. Κάθε άλλο. Η οριοθέτηση γίνεται για καθαρά μεθοδολογικούς λόγους και αντικατοπτρίζει την «πυκνότητα του φαινομένου» –όπως όριζε πολύ ορθά αυτή την ανάγκη ο Κ. Θ. Δημαράς– και σε καμιά περίπτωση δεν σηματοδοτεί την παρθενογένεση και τον πρόωρο θάνατο του ζητήματος. Αν γυρίσουμε εκεί πίσω στις απαρχές της ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου, στο Κρητικό Θέατρο, καμιά πτυχή του δεν μπορεί να συζητηθεί χωρίς στοιχειώδη εποπτεία των περιοχών, που συμβατικά αποκαλούμε «λόγια» και «λαϊκή» παράδοση.¹⁶ Αν προχωρήσουμε στο θέατρο του ελληνικού Διαφωτισμού θα συναντήσουμε την *Πολυξένη* (1814) του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού και, μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους, θα βρούμε τη *Φροσύνη* (1837) του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, για να περιοριστούμε σε δύο μόνο χαρακτηριστικά παραδείγματα.¹⁷ Τα δύο έμμετρα δράματα αποτυπώνουν τους δεσμούς των συγγραφέων με το Κρητικό Θέατρο και αποπειρώνται μια στοιχειώδη σύνδεση με την παράδοση που είχε δημιουργηθεί στο νησί, ο απόηχος της οποίας έφτανε μέχρι το μακρινό Φανάρι. Το πρωτόλειο του νεότερου Φαναριώτη αποκαλύπτει όμως και την άλλη φλέβα, που συνδέει το πόνημα με τους ζωντανούς ακόμα, στη δεκαετία του 1830, θρύλους, αφού η όμορφη Γιαννιώτισσα καταδικάστηκε σε πνιγμό από τον Αλή Πασά, πιθανότατα το 1801, και το ιστορικό επεισόδιο δεν άργησε να περάσει στα στόματα των ανώνυμων δημιουργών του προφορικού πολιτισμού.¹⁸ Τους έμπλεους εικόνων και

¹⁶ Η πυκνή αφήγηση του Χατζηπανταζή αποκαλύπτει με υποδειγματικό τρόπο τέτοιου είδους σταθμούς: βλ., ενδεικτικά, για τη σύνδεση του Χορτάτση με την εγχώρια λαϊκή παράδοση και το δημοτικό τραγούδι, *Διάγραμμα Ιστορίας*, σ. 47.

¹⁷ Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τμ. Α1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σ. 178-179· Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «*Με των Μουσών τον έρωτα...*». Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 46-48.

¹⁸ Η συλλογή του Φωριέλ (1824-1825) [Claude Charles Fauriel] δεν περιέχει ομότιτλο δημοτικό τραγούδι, αλλά ο Στάκελμπεργκ [M. Baron von Stackelberg] δημοσιεύει στα 1826 την «Ευφροσύνη» (για τη σχετική

συναισθημάτων στίχους των δημοτικών τραγουδιών φαίνεται να συναντά –έστω μέσα από τα πρώιμα διαβάσματά του– ο δραματουργός της *Φροσύνης*. Ο Ραγκαβής μπλέκεται από νωρίς στα δίκτυα της πρόσληψης του γερμανικού Ρομαντισμού φοιτώντας στη στρατιωτική σχολή του Μονάχου, με συνέπεια, στα πρώτα του δράματα, να καλλιεργεί παραπέρα την –προετοιμασμένη από το φαναριώτικο περιβάλλον– κλίση του για την παράδοση.¹⁹ Μεσολάβησαν τα χρόνια της, περιπεπλεγμένης από τις εγχώριες επιταγές της αρχαιολατρίας, διάδοσης, των ρομαντικών ιδεών στην ελληνική κοινότητα και χρειάστηκε να γραφτεί το δεύτερο ‘μανιφέστο’ του νεοελληνικού Ρομαντισμού στο θέατρο, ο πρόλογος της *Μαρίας Δοξαπατρή* (1858) του Δημήτριου Βερναρδάκη για να αναζητηθεί μια νέα διέξοδος.

Στο μεταξύ, πρωτοποριακές εργασίες, όπως εκείνες των αδερφών Γιάκομπ και Βίλχελμ Γκριμμ [Jacob Ludwig Carl Grimm και Wilhelm Carl Grimm] για τη συλλογή των λαϊκών παραμυθιών, στις αρχές του 19ου αιώνα, έχουν αρχίσει να βρίσκουν μιμητές και δεν θα αργήσει να ξυπνήσει το ενδιαφέρον αρχικά των ξένων περιηγητών –όπως είναι ο Γάλλος Μπυσόν [Jean Alexandre Buchon] και ο ομοεθνής του Γκυ [Pierre Augustin Guys]– για την περισυλλογή και καταγραφή των ελληνικών παραμυθιών.²⁰ Ο επίσης Γάλλος Κλοντ Φωριέλ θα συγκεντρώσει τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια και οι συλλογές θα πολλαπλασιαστούν από Έλληνες και ξένους στα επόμενα χρόνια.²¹ Οι δύο μεγάλες οικογένειες από τα βασικά είδη του προφορικού πολιτισμού, το δημοτικό τραγούδι και το λαϊκό παραμύθι, οι δύο στιβαροί πυλώνες της λογοτεχνικής δημιουργίας ενός τόπου, έλκουν την προσοχή των εκπροσώπων του ρομαντικού κινήματος, και, πριν φτάσουμε στην τελευταία εικοσιπενταετία του 19ου αιώνα, οι σχετικές συλλογές αριθμούν πλέον αρκετούς τίτλους. Το τελευταίο τέταρτο του ίδιου αιώνα, η εποχή του ευρωπαϊκού Νεορομαντισμού, των κινημάτων που θα συνδεθούν με τις βαγκνερικές θεωρίες, θα βρει καταγεγραμμένο πλέον μεγάλο μέρος του παραμυθιακού υλικού. Τα ίδια κινήματα θα αγκαλιάσουν με νέα στοργή τις παλιές

βιβλιογραφία, βλ. Ριτσάτου, «*Με των Μουσών τον έρωτα...*», σ. 37-39). Βλ. «Της κυρά Φροσύνης (Ιανουάριος 1801)» στο: Ν. Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Εκδόσεις Έρευνα, Αθήνα χ.χ., σ. 9-10.

¹⁹ Βλ. Ριτσάτου, «*Με των Μουσών τον έρωτα...*», σ. 363-394.

²⁰ Βλ. «Πρόλογος των αδελφών Γκριμμ», Κάσσελ 3 Ιουλίου 1819, στο: *Τα παραμύθια των αδελφών Γκριμμ*, σ. 27-35· Μιχάλης Γ. Μερακλής, *Το λαϊκό παραμύθι. Κείμενα παραμυθολογίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 13-41· Ευάγγελος Αυδίκος, *Το λαϊκό παραμύθι: θεωρητικές προσεγγίσεις*, Οδυσσέας, Αθήνα 1994· Μαριάνθη Καπλάνογλου, «Ελληνικά λαϊκά παραμύθια στα μέσα του 19ου αιώνα», στο: Βασίλης Δ. Αναγνωστόπουλος και Κ. Λιάπης (επιμ.), *Λαϊκό παραμύθι και παραμυθάδες στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 205-210· *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι*, εισαγωγή και επιλογή κειμένων Χρυσούλα Χατζητάκη-Καψωμένου, επιμ. Γ. Μ. Παράσογλου, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη 2002, σ. 96-106.

²¹ Βλ. Αλέξης Πολίτης, *Η ανακάλυψη του δημοτικού τραγουδιού. Προϋποθέσεις, προσπάθειες και η δημιουργία της πρώτης συλλογής*, Θεμέλιο, Αθήνα 1984, και του ίδιου, *Το δημοτικό τραγούδι: εποπτικές προσεγγίσεις. Περνώντας από την προφορική στη γραπτή παράδοση: μικρά αναλυτικά*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010.

ιστορίες που κρατούν κρυμμένο στον κόρφο τους, τυλιγμένο με λογίων-λογίων πέπλα, το σκοτεινό –κατά την εκτίμηση των Συμβολιστών κι αργότερα των Ψυχαναλυτών– νόημα, τα μυστικά της ύπαρξης, τη συμπυκνωμένη, αλλά ερμητικά κλειστή, σοφία, που συγκέντρωσαν άλλοι πολιτισμοί πριν σβήσουν από τούτο τον κόσμο.²² Ο τρόπος που βλέπουν οι καλλιεργημένοι Ευρωπαίοι της αβάν γκαρντ τις ανώνυμες δημιουργίες, οι οποίες συχνά προέρχονται από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα άλλων εποχών, αλλά και η εξωτική διάσταση που θα περιβάλει τις συλλογικές παραδοσιακές καλλιτεχνικές κατακτήσεις της Ανατολής, θα μπολιάσει τη νεότερη τέχνη. Στη θεατρική ιστορία διαπιστώνουμε τις επιπτώσεις αυτής της διασταύρωσης. Προφανώς το φαινόμενο δεν πρωτοεμφανίζεται ετούτα τα χρόνια και στο ευρωπαϊκό τοπίο. Ένα πολύ βιαστικό βλέμμα στην ιστορία του θεάτρου της Εσπερίας θα συναντήσει τα σημάδια από τους δεσμούς του Σαίξπηρ [William Shakespeare] με την παράδοση, ιδιαίτερα στο *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, στον *Έμπορο της Βενετίας*, αλλά και στο *Βασιλιά Ληρ*. Θα διαπιστώσει τη σύνδεση των Γερμανών κλασικών, του Γκάιτε [Johann Wolfgang Goethe] στο *Φάουστ* και του Σίλλερ [Friedrich Schiller] στο *Γουλιέλμο Τέλλο* και την *Παρθένα της Ορλεάνης*, με την ευρύχωρη μήτρα των θρύλων και των παραδόσεων του τόπου τους. Θα αναγνωρίσει την πηγή από όπου αντλούν έμπνευση για τους χορούς και τα τραγούδια τους οι νεράιδες στο βαγκνερικό *Δαχτυλίδι* (*Χρυσός του Ρήνου* και *Λυκόφως των Θεών*). Θα συγκεντρώσει σαφείς ενδείξεις για τη συνομιλία του Ίψεν [Henrik Ibsen], στον *Πέερ Γκυντ* με τις νορβηγικές προφορικές αφηγήσεις και τα δημοτικά τραγούδια, των οποίων οι ανώνυμοι δημιουργοί χάνονται στα βάθη των αιώνων. Και σταχυολογήσαμε λίγα, χαρακτηριστικά, αλλά διόλου μοναδικά, παραδείγματα.

Ο Ίψεν που, μαζί με τον Στρίντμπεργκ [August Strindberg] και τον Τσέχωφ [Anton Pavlovich Chechov], έβαλε τα θεμέλια του σύγχρονου θεάτρου, προλαβαίνει να δεχτεί τις επιδράσεις του Συμβολισμού, του κινήματος, που από τα μέσα της δεκαετίας του 1880 διεκδικεί δυναμικά να ηγηθεί των καλλιτεχνικών εξελίξεων στην Ευρώπη. Από πολλούς αντιμετωπίζεται ως αντίδοτο στην κυριαρχία του υλιστικού και θετικιστικού προσώπου του Ρεαλισμού και του «σιαμαίου», ακόμα πιο μισητού στις τάξεις των

²² Βλ. Ενδεικτικά, Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, επιμ. και εισ. Matthew Creasy, Haskell House, Νέα Υόρκη 1971 [1η εκδ. 1919]· Claude Schumacher (επιμ.), *Naturalism and Symbolism in the European Theatre 1850-1918*, Cambridge University Press, Cambridge 1996· Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, University of California Press, Berkeley 2009. Μια επιλεκτική βιβλιογραφία για τις πρωτογενείς πηγές του Συμβολισμού βλ. [http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/\(19/11/2015\)](http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/(19/11/2015)). Για την ψυχαναλυτική προσέγγιση των παραμυθιών βλ., ενδεικτικά, Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Knopf, Νέα Υόρκη 1976· C. J. Cooper, *Ο θαυμαστός κόσμος των παραμυθιών*, μτφ. Θύμης Μαλαμόπουλος, Θυμάρι, Αθήνα 1998· Joseph Campbell, *Η δύναμη του μύθου*, μτφ. Ελένη Παπαδοπούλου, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1998.

ιδεαλιστών, αδερφού του, του Νατουραλισμού.²³ Ο Συμβολισμός επιδρά στην εικόνα της ευρωπαϊκής θεατρικής ζωής. Στα ελεύθερα θέατρα θα βρουν στέγη τα συμβολιστικά δράματα των σκανδιναβών συγγραφέων και το ρεπερτόριο θα συμπληρώσουν τα επίσης συμβολιστικά έργα του Χάουπτμαν [Gerhart Hauptmann] και του Μάτερλινκ [Maurice Maeterlinck]. Μερικά από τα έργα των τελευταίων χαρακτηρίζονται «παραμυθοδράματα» ή «ονειροδράματα» και ενσωματώνουν παραμυθιακό υλικό, αν δεν εμπνέονται κατ' ευθείαν από τα πρόσωπα και τις περιπέτειες των παραμυθιών, από τον κόσμο όπου τα δέντρα και τα πουλιά μιλούν, οι κολοκύθες γίνονται άμαξες και οι ωραίες κοιμώμενες ξυπνούν μ' ένα φιλή από τα χείλη του όμορφου βασιλόπουλου. Ο πνευματικός και καλλιτεχνικός κόσμος της Ελλάδας δεν αργεί να έρθει σε επαφή μ' αυτές τις εξελίξεις. Τα κανάλια της πρόσληψης του Συμβολισμού ανοίγουν Έλληνες, σπουδαστές ή περαστικοί από τα ευρωπαϊκά κέντρα, όπως ο Γιάννης Καμπύσης, μόνιμοι κάτοικοι του εξωτερικού, με διαφορετικούς όμως όρους, όπως ο Αργύρης Εφταλιώτης και ο Γιάννης Ψυχάρης, αλλά και οι Αθηναίοι λόγιοι που διαβάζουν με προσοχή όσα φτάνουν από την Ευρώπη, όπως ο Κωστής Παλαμάς και ο Παύλος Νιρβάνας. Προς την ίδια κατεύθυνση ευεργετικά επιδρούν οι παραστάσεις των ποιητικών κωμωδιών του Σαίξπηρ, όπως το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* και τα έργα νεότερων Ευρωπαίων, όπως *Η βουλιαγμένη καμπάνα* του Χάουπτμαν, που παίζονται στο Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας.²⁴ Το επόμενο βήμα είναι η σύνθεση πρωτότυπων έργων που αποτυπώνουν τις διασταυρώσεις.²⁵ Το πεδίο που δημιουργεί

²³ Για τον χαρακτηρισμό Ρεαλισμού και Νατουραλισμού, ως «σιαμαίων διδύμων», βλ. Lilian R. Furst και Peter N. Skrine, *Νατουραλισμός*, μτφ. Λία Μεγάλου, Ερμής, Αθήνα 1990, σ. 16-18.

²⁴ Βλ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τμ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 229-278, και του ίδιου «Το Βέλγικο θέατρο στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τμ. 45, τχ. 526, (1 Ιουνίου 1949), σ. 691. «Στην Ελλάδα ο Χάουπτμαν έγινε γνωστός με το Βασιλικό θέατρο της πρώτης περιόδου, αρχίζοντας ο αιώνας μας, όπου ο τότε σκηνοθέτης Θωμάς Οικονόμου ανέβασε με μεγάλη επιτυχία, τη *Βουλιαγμένη καμπάνα*. Με επιτυχία επαίχτηκαν ακόμη τα έργα του Αμαξάς Ένσελ, Υφαντές, Ρόζα Μπερντ, *Η Χανέλα πάει στον παράδεισο*, κι άλλα»: Βασίλης Ρώτας, «Εισαγωγή», στο: Γεράρδου Χάουπτμαν, *Ρόζα Μπερντ – Η Χανέλα πάει στον παράδεισο*, μτφ. Βασίλης Ρώτας, Εκδοτικός Οίκος Γ. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1954, σ. 8. Στη *Χανέλα* υπάρχουν μέρη του δράματος που ανοίγουν ολοφάνερα διακειμενικό διάλογο με πασίγνωστα λαϊκά παραμύθια, όπως το *Κοριτσάκι με τα σπύρτα*, η *Σταχτοπούτα* και η *Ωραία κοιμωμένη*. Βλ. ενδεικτικά τα χνάρια της *Σταχτοπούτας*: «Με την άδειά σας, βασιλοπούλα μου Χανέλα, (γονατίζει μπροστά της με τα παπούμια) είναι το μικρότερο παπούτσι σ' όλο το βασίλειο. Όλες έχουνε πολύ μεγάλα πόδια. [...] Της έρχονται! Η νύφη εβρέθη. Η κοκώνα η Χανέλα έχει το μικρότερο πόδι!», σ. 151. Και στη σ. 157, όπου γίνεται λόγος για τη «γυαλένια κάσα» μέσα στην οποία θα τοποθετηθεί η πεντάμορφη τώρα κόρη, η ωραία κοιμωμένη, από το ομώνυμο παραμύθι.

²⁵ Σημαντικό αριθμό θεατρικών έργων αυτής της κατηγορίας εξετάζει η Χριστίνα Παλαιολόγου, «Παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα στην ελληνική δραματολογία του 20ού αιώνα (1890-1980)», διδ. Διατριβή, 2τμ., ΕΚΠΑ, Αθήνα 2012. Η διατριβή δεν εκκινεί από την πρώιμη περίοδο που εξετάζουμε και κατηγοριοποιεί θεατρικά κείμενα πολύ διαφορετικών, μεταξύ τους, εποχών, στη διάρκεια περίπου ενός αιώνα, σε ενιαίες ειδολογικές ενότητες (παραμυθοδράματα, ονειροδράματα, ηθογραφίες, ιστορικά δράματα, κ. ά.). Εστιάζει στη σχέση των θεατρικών έργων με συγκεκριμένους «παραμυθιακούς τύπους», όπως περιγράφονται στους σχετικούς διεθνείς καταλόγους, βλ. ενδεικτικά Άννα Αγγελοπούλου και Αίγλη Μπρούσκου, *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 700-749*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1994, και των ίδιων, *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 300-499*, τμ. Α'-Β', Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1999.

αυτή η επαφή αποτελεί την περιοχή πάνω στην οποία επικεντρώνεται το ερευνητικό έργο.

Μέχρι το 1870, όπως είπαμε παραπάνω, δεν απουσιάζουν εντελώς οι γέφυρες με την παράδοση, που επιχειρούσαν να οικοδομήσουν, κάπως αδέξια, μερικοί από τους εργάτες της εγχώριας δραματουργίας. Η μελέτη του Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου, εξάλλου, που εμφανίζει το δημοτικό τραγούδι φορέα της αρχαίας τραγωδίας, το τοποθετεί στην κορυφή της αξιολογικής κλίμακας του νεότερου πολιτισμού.²⁶ Μετά τα μέσα του 19ου αιώνα ξεχωρίζει για το θέμα μας η προσπάθεια του Χριστόφορου Σαμαρτζίδη (Λευκάδα 1843–Κωνσταντινούπολη 1900). Απόφοιτος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών (το 1865 αναγορεύτηκε διδάκτωρ), εργάστηκε ως καθηγητής και αργότερα ως γυμνασιάρχης στην Κωνσταντινούπολη, στη Φιλιππούπολη, στο Μοναστήρι, στην Αδριανούπολη και αλλού και διακρίθηκε περισσότερο για την εκπαιδευτική και εθνική του δράση.²⁷ Το δίπρακτο δράμα του *Αρματωλοί και κλέπται* (1864) αποτελεί δραματοποίηση της ομώνυμης ποιητικής σύνθεσης του Γεώργιου Ζαλοκώστα, και γίνεται ένα από τα δημοφιλέστερα έργα του 19ου αιώνα στην εγχώρια σκηνή.²⁸ Στη δεύτερη έκδοση του έργου (Κωνσταντινούπολη 1867), ο συγγραφέας δημιουργεί ένα έμμετρο δράμα πάνω στον στίχο του δημοτικού τραγουδιού, σε δημοτική γλώσσα, χαρακτηριστικά που το καθιστούν πρωτοποριακό σε σχέση με τα θεατρικά έργα της ίδιας εποχής και, παρά τις δραματουργικές του αδυναμίες, το ξεχωρίζουν από τα «αρματωλικά» δράματα εκείνης της περιόδου· θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι στο σκαρί του αναγνωρίζει ένα μακρινό προάγγελο του Δραματικού Ειδυλλίου.²⁹ Η δραματουργική προσπάθεια του Σαμαρτζίδη, που συνδέεται πρωτοβάθμια με το δημοτικό τραγούδι, έρχεται τα ίδια χρόνια που δημοσιεύονται στην *Πανδώρα* τα δημοτικά τραγούδια από τη Μάνη, που καταγράφει ο μαθητής ακόμα Ν.

²⁶ Σπυρίδων Ζαμπέλιος, *Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί ελληνικής ποιήσεως*, τυπ. Δ. Σούτσα και Π. Κτενά, Αθήνα 1859.

²⁷ [Χ.σ.] «Χριστόφορος Σαμαρτζίδης», *Μη Χάνεσαι*, τμ. 1, τχ. 60, (1880), σ. 5-7· Κωνσταντίνος Φ. Σκόκος, *Εθνικόν Ημερολόγιον*, Τυπογραφείο Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1901, σ. 143-144· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, τμ. Α1, σ. 202· Αναστασία Τσαπανίδου, «Η Κωνσταντινούπολη στην ελληνική πεζογραφία 1830-1880», διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2012, σ. 378-423.

²⁸ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 129-130.

²⁹ Η έκδοση που εντοπίστηκε στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, *Αρματωλοί και κλέπται*, δράμα εις πράξεις δύο, εκδοθέν υπό Χρ. Σαμαρτζίδου, μετατυπωθέν Ζ. Ι. Ελαφόπουλου, εκ της τυπογραφίας του Αιόλου, Αθήνα 1867, είναι πεζή και σε καθαρεύουσα γλώσσα. Αντίθετα στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο υπάρχει φωτοτυπική ανατύπωση μιας ακόμα «δεύτερης έκδοσης» της ίδιας χρονιάς, η οποία γίνεται «Δαπάνη της διευθύνσεως της παυθείσης *Επταλόφου*», στην Κωνσταντινούπολη. Η έκδοση αυτή βρίσκεται στη βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου (πρόκειται για δωρεά του Φίλιππου Βλάχου) και είναι έμμετρη στον ανομοιοκατάληκτο στίχο του δημοτικού τραγουδιού και σε δημοτική γλώσσα. Η υπόθεση του έργου ξετυλίγει τον άτυχο έρωτα της Δέσπως που θα σκοτώσει, άθελά της, τον αγαπημένο της αρματωλό Φλώρο, πέφτοντας στην παγίδα του αρχηγού των κλεφτών Κίσσα, ο οποίος επιδιώκει να την κατακτήσει. Όταν η νέα διαπιστώνει την αποτρόπαιη πράξη της μαχαιρώνεται δίπλα στον αγαπημένο της που ξεψυχά. Άξια προσοχής είναι η σκιαγραφή της γυναίκας, βλ. σ. 11, 22, 36 στην έκδοση της Κωνσταντινούπολης.

Πολίτης, το 1865.³⁰ Λίγο αργότερα η δημοσίευση της εργασίας του θεμελιωτή της εγχώριας Λαογραφίας *Μελέτη επί του βίου των νεοτέρων Ελλήνων* (1871) δημιούργησε αυτόματα ένα πολύ γερό κίνητρο για μια νέα δυναμικότερη αυτή τη φορά εξόρμηση.³¹ Ο απόφοιτος της Νομικής Σπυρίδων Βασιλειάδης (Πάτρα 1845–Παρίσι 1874) πρόλαβε στη σύντομη ζωή του να καταπιαστεί με διάφορα λογοτεχνικά είδη και να μας παραδώσει σημαντικούς θεωρητικούς προβληματισμούς που έχουν σχολιαστεί αρκετά σήμερα.³² Σκληρός επικριτής των γαλλικών θεαμάτων, που έχουν εισβάλλει στην Αθήνα την ίδια εποχή, θα δώσει στο ρεπερτόριο των Ελλήνων ηθοποιών ένα αβανταδόρικο γυναικείο ρόλο και ένα έργο που, σύμφωνα με τα πορίσματα της εργασίας του Χατζηπανταζή αλλά και της δικής μας έρευνας, στάθηκε σταθερά ψηλά στις επιλογές των θιάσων τους, τουλάχιστον μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους.³³ Στη *Γαλάτεια* (1872/1873), ο Πυγμαλίων ερωτεύεται το απaráμιλλης καλλονής μαρμάρينو γυναικείο σώμα, που ο ίδιος δημιούργησε.³⁴ Το άγαλμα ζωντανεύει και μια γυναίκα με σάρκα και οστά διεκδικεί τον απαγορευμένο για κείνη έρωτα του αδελφού του Πυγμαλίωνα, του Ρέννου. Τα δύο αδέλφια παραλίγο να αλληλοσκοτωθούν για χάρη της άπιστης γυναίκας. Μια δεύτερη δοκιμή προς την ίδια κατεύθυνση είναι ο *Θάναος Καλλισθένης* (1875), όπου ο συγγραφέας αξιοποιεί την παραλογή «Της νύφης που κακοτύχησε».³⁵ Ο Βασιλειάδης υποστηρίζει θεωρητικά και στα δράματά του υλοποιεί τη σύζευξη της νεότερης δραματουργίας με το δημοτικό τραγούδι, που όμως αντιμετωπίζει ως φορέα και τρανή απόδειξη της ακατάλυτης κλασικής δόξας. Ο σπόρος πέφτει σε ένα περισσότερο προετοιμασμένο, από τη δεκαετία του 1830, έδαφος, καθώς πολλοί συντελεστές επιταχύνουν τον εναγκαλισμό μεγάλου μέρους της αθηναϊκής καλλιτεχνίας με τις κατακτήσεις του λαϊκού πολιτισμού. Ο αρραβώνας της *Γαλάτειας* με το δημοτικό τραγούδι της «Άπιστης γυναίκας», δημιουργεί το κάτω χρονικό όριο της ερευνητικής μας αναζήτησης.

³⁰ Παν. Μουλλάς, «Ο Ν. Γ. Πολίτης, ο Αλ. Πάλλης και η έκδοση των δημοτικών τραγουδιών», στον συλλ. τόμο: *Ζητήματα Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σ.315-331.

³¹ Νικόλαος Πολίτης, *Μελέτη επί του βίου των νεωτέρων Ελλήνων*, Ν. Β. Νάκη & Karl Wilberg, Αθήνα 1871. Ο δεύτερος τόμος εκδόθηκε το 1874.

³² Βλ. ενδεικτικά, Μαρία Δημάκη-Ζώρα, *Σ. Ν. Βασιλειάδης. Η ζωή και το έργο του*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2002.

³³ Πίνακας 1 και 2 στην ενότητα Σκηνική Παρουσία, βλ. <http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/> (29/11/2015). Για τις μεταφράσεις της *Γαλάτειας* και τη σκηνική της παρουσία εκτός συνόρων, βλ. Δημάκη-Ζώρα, *Σ. Ν. Βασιλειάδης*, σ. 645-698.

³⁴ Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Αττικά νύχτες. Δράματα*, Τυπογραφείο αδελφών Πέρρη, Αθήνα 1873, η *Γαλάτεια*, σ. 6-34. Πρώτη παράσταση του έργου στις 10-2-1872.

³⁵ Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Θάναος Καλλισθένης, δράμα εις πράξεις τέσσαρας, Αττικά Νύκτες II*, εκ του τυπογραφείου των αδελφών Πέρρη, Αθήνα 1875, σ. 1-102. Το τετράπρακτο δράμα είναι πεζό αλλά περιέχει πολλά δημοτικοφανή τραγούδια: στην πρώτη πράξη (σκηνή 4 και 7), στη δεύτερη πράξη (σκηνή 7) και στην τρίτη πράξη (σκηνή 5). Ενσωματώνει επίσης εικόνες του παραδοσιακού βίου, όπως, η πρώτη σκηνή όπου η Σμαράγδα υφαιίνει, και το ομαδικό πλύσιμο των ρούχων, κ. ά. Για τη σύνδεση με το δημοτικό τραγούδι, βλ. Δημάκη-Ζώρα, *Σ. Δ. Βασιλειάδης*, σ. 613-621, και Χατζηπανταζή, *Διάγραμμα Ιστορίας*, σ. 249-250.

Το πάνω χρονικό όριο, οι Βαλκανικοί πόλεμοι, βεβαίως αλλάζουν το γεωγραφικό και πολιτικό σκηνικό. Συνάμα επιφέρουν σημαντικές αλλαγές στο ιδεολογικό φορτίο των ζητημάτων που εξετάζουμε. Η λήξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου κλείνει τη νέα φάση εθνικισμού, με την οποία συναρτάται μια καινούργια κρίση της εθνικής ταυτότητας.³⁶ Δεν είναι χωρίς σημασία το γεγονός, ότι ο Ν. Πολίτης, που με τη μελέτη του 1871 έδωσε το εναρκτήριο σάλπισμα στην περίοδο που εξετάζουμε, πολύ κοντά στο όριο που θέσαμε στη δική μας αναζήτηση, το Μάιο του 1914, δημοσιεύει για πρώτη φορά ένα ακόμα έργο που θα χαρακτηριστεί σταθμός στα ελληνικά γράμματα: *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*.³⁷ Από τις αρχές του 20ού αιώνα ο ίδιος καταξιωμένος πλέον μελετητής υποστηρίζει: «Συμβαίνει με τα δημοτικά άσματα και με τα άλλα προϊόντα της δημόδους φιλολογίας ό,τι και με τα λείψανα της αρχαίας τέχνης, αν και εις ταύτα αι νεώτεραι προσθήκαι είναι ευδιαγνωστότεραι· ενώ πρότερον δεν εξετίθεντο εις τα μουσεία τα κολοβά και ηκρωτηριασμένα, αν δεν επεσκευάζοντο, σήμερον αποδοκιμάζεται πάσα συμπλήρωσις».³⁸ Στη θέση των περιλάμπρων λειψάνων της αρχαιότητας τοποθετούνται τα προϊόντα του προφορικού πολιτισμού και επιπλέον επιδιώκεται η διαφύλαξη της αλώβητης 'καθαρότητάς' τους, ίσως με σκληρότερους όρους από εκείνους των αρχαίων μνημείων...

Παρ' όλα αυτά και το όριο των Βαλκανικών πολέμων είναι συμβατικό, για τον απλούστατο λόγο ότι η ακτίνα του σχεδιασμού ενός ετήσιου ερευνητικού έργου δεν μπορούσε να είναι μεγαλύτερη. Σε καμιά περίπτωση δεν ολοκληρώνονται εδώ οι ζυμώσεις που επιδιώκουν να συνδέσουν τη θεατρική τέχνη με την παράδοση. Αντίθετα, στη δραματουργία του Γιώργου Θεοτοκά και του Βασίλη Ρώτα, των οποίων οι τίτλοι καταγράφονται στον κατάλογο και η επεξεργασία τους αναμένει μια επόμενη φάση, παρατηρείται μια νέα πύκνωση του σχετικού ενδιαφέροντος. Το ερασιτεχνικό θέατρο την περίοδο της Εθνικής Αντίστασης περιλαμβάνει «παραμυθοδράματα» που αξιοποιούν δραματουργικά παραμυθιακό υλικό.³⁹ Πολλές παραστάσεις του Κάρολου

³⁶ Eric. J. Hobsbawm, «Η μετεξέλιξη του εθνικισμού, 1870-1918», *Έθνη και εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα. Πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα*, μτφ. Χρυσ. Νάντρε, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σ. 144-184.

³⁷ Μουλλάς, «Ο Ν. Γ. Πολίτης, ο Αλ. Πάλλης και η έκδοση των δημοτικών τραγουδιών», σ. 315-331. Ο Μουλλάς παραθέτει αρκετές επιστολές από την αλληλογραφία των δυο ανδρών και καταλήγει σε συμπεράσματα που συζητούν τη μέθοδο για το εκδοτικό ζήτημα των δημοτικών τραγουδιών. Ο Πολίτης από το 1872 αρχίζει να στέλνει δημοτικά τραγούδια στον Έ. Legrand. Το 1887 ως γενικός επιθεωρητής των δημοτικών σχολείων, στέλνει εγκύκλιο προς τους δασκάλους για να συγκεντρώνουν λαογραφικό υλικό. Το 1899 αρχίζει η έκδοση των *Παροιμιών και Παραδόσεων*. Με τα άρθρα του «Η παραχάραξις των εθνικών ασμάτων», εφ. *Αθήναι* 10,11,12 και 16 Ιουνίου 1903, επικρίνει τη συλλογή του Χρήστου Χρηστοβασίλη, *Εθνικά άσματα* (1902).

³⁸ Ν. Γ. Πολίτης, «Η παραχάραξις των εθνικών ασμάτων», *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, τμ. Α', τυπ. Παρασκευά Λεωνή, Αθήνα 1920, σ. 275.

³⁹ Γιώργος Κοτζιούλας, «Ο Σταχτιάρης. Παραμυθόδραμα -1943», *Θέατρο στα βουνά: Το θέατρο του αγώνα, Δρόμων, Αθήνα 1980* (2η εκδ.), σ. 55-140. Το έργο από το ξεκίνημά του παρουσιάζει εκλεκτικές συγγένειες με το *Δαχτυλίδι της μάνας* του Καμπύση, αλλά και με τον *Κυρούλη* του Ψυχάρη.

Κουν, και ιδιαίτερα οι *Όρνιθες* στη θρυλική παράσταση τον Αύγουστο του 1959, αποτυπώνουν την επιδίωξη του σκηνοθέτη να κρατήσει ανοιχτό τον διάλογο με την παράδοση.⁴⁰ Οι σκηνογραφικές εργασίες του Τσαρούχη, ακόμα και η πρόσφατη παράσταση της *Νύχτας του τράγου* του Σωτήρη Χατζάκη στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (2002), καλλιεργούν επιπλέον ανάλογους προβληματισμούς.⁴¹ Και σταχυολογήσαμε ξανά λίγα αλλά διόλου μοναδικά παραδείγματα.

Τα έργα⁴²

Αν αποπειραθούμε να προχωρήσουμε σε κάποιες στοιχειώδεις ομαδοποιήσεις των έργων του καταλόγου μας, θα αναγνωρίσουμε οπωσδήποτε ορισμένες κατηγορίες, αλλά ταυτόχρονα θα διαπιστώσουμε τη δυσκολία να κρατήσουμε στεγανά τα μεταξύ τους σύνορα και την ακόμα μεγαλύτερη αδυναμία να μην παραβιάσουμε τα χρονολογικά μας όρια. Οι μεθοδολογικές μεμβράνες είναι και εδώ διαπερατές, μας αποκαλύπτουν όμως πρωτοβάθμιες εικόνες από τη χαρτογράφηση του τοπίου. Αποφύγαμε τη χρήση των καθιερωμένων στην ευρωπαϊκή βιβλιογραφία ειδολογικών διαχωρισμών (παραμυθόδραμα, ονειρόδραμα, κ. ά.) γιατί διαπιστώσαμε ότι μάλλον συσκοτίζουν παρά διαφωτίζουν τα πράγματα, εάν δεν προηγηθεί μια συστηματική μελέτη που θα αποσαφηνίσει τους όρους για τις εκλεκτικές συγγένειες ανάμεσα στο εγχώριο και το ευρωπαϊκό τοπίο.

Τα ύστερα χρόνια της Τουρκοκρατίας, ο κλεφταρματολικός βίος και η έκρηξη του επαναστατικού αγώνα είναι η θεματολογία, μέσα στην οποία κινούνται περισσότερο, όπως είναι αναμενόμενο, οι πρώιμοι συγγραφείς. Εδώ ανήκουν τα έργα *Αρματωλοί και κλέπται* του Σαμαρτζίδη, ο *Θάνος Καλλισθένης* του Βασιλειάδη, η *Ευφροσύνη* (1876/1882) του Βερναρδάκη, *Η κατάρα της μάννας* (1877), *Ο Γενίτσαρος* (1880), *Η κλεφτοπούλα* (1882), *Η κερά Φροσύνη* (1880/1882) του Αντωνιάδη, *Το παιδομάζωμα* (1896) του Καμπούρογλου, αλλά και *Ο χορός του Ζαλόγγου* (1894/1903), *Η σκλάβα* (1895/1902), η *Εσμέ η Τουρκοπούλα* (1896/1915) του Περεισιάδη. Από τα παραπάνω δράματα δεν απουσιάζει το ερωτικό στοιχείο, αλλά δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που βυθίζεται κάτω από τις πατριωτικές έγνοιες. Οι έρωτες στα βουκολικά τοπία δυναμώνουν και συχνά αυτονομούνται από το εθνικό χρέος στην

⁴⁰ Ο Μερακλής κάνει λόγο για κάμψη της λαϊκής παράδοσης στα χρόνια 1957-1963, όταν ο Γεώργιος Μέγας συγκέντρωσε, μέσω φοιτητών του, 4.000 παραμύθια (Μερακλής, *Το λαϊκό παραμύθι*, σ. 39).

⁴¹ Για την παράσταση του Σωτήρη Χατζάκη, βλ. Κυριακή Πετράκου, «Το παραμυθόδραμα στο νεοελληνικό θέατρο: από την εμφάνισή του έως τις σύγχρονες εκδοχές του», *Παράβασις*, τμ. 11 (2013), σ. 169-186.

⁴² Για τα πλήρη βιβλιογραφικά στοιχεία των εκδόσεων που εντοπίστηκαν, πληροφορίες, όπου υπάρχουν, για την πρώτη παράσταση, περίληψη και σύντομο σχολιασμό των έργων του καταλόγου, βλ. [http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/\(29/11/2015\)](http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/(29/11/2015)). Διπλές χρονολογίες, όπου υπάρχουν, εντός παρενθέσεων παρουσιάζουν τη χρονιά της πρώτης παράστασης και ακολουθεί το έτος της έκδοσης που εντοπίστηκε. Στις περισσότερες περιπτώσεις πρόκειται για την πρώτη έκδοση.

περιοχή του Δραματικού Ειδυλλίου, του είδους που φιλοδοξεί να μεταφέρει στη σκηνή τον αέρα της ελληνικής επαρχίας, η οποία παρουσιάζεται ως φύλακας της παράδοσης: *Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1891/1900) του Κορομηλά, *Η Γκόλφω* (1894/1904) του Περεσιάδη, η *Χαίδω η Λυγερή* (1892/1893) και η *Θυμιούλα η Γαλαξειδιώτισσα* (1893/1896) του Μελισσιώτη, *Στην ιτιά από κάτω* (1895/1898) του Καμπούρογλου.

Μια μεγάλη ενότητα σχηματίζουν τα έργα που αντλούν έμπνευση ή αποτελούν εξολοκλήρου δραματοποίηση δημοτικών τραγουδιών. Τα πρωιμότερα δείγματα είναι το έργο του Σαμαρτζίδη και τα δύο έργα του Βασιλειάδη, που μνημονεύσαμε ήδη. Μικρότερες υποομάδες αποτελούν τα δράματα που εμπνέονται από τον ίδιο θεματικό κύκλο κάποιου δημοτικού τραγουδιού, όπως εκείνη η τόσο πρώιμη *Φροσύνη* του Ραγκαβή, η *Ευφροσύνη* του Βερναρδάκη και η *Κερά Φροσύνη* του Αντωνιάδη.⁴³ *Το γιοφύρι της Άρτας* (1905) του Ηλία Βουτιερίδη, *Το ανεχτίμητο* (1906) του Παντελή Χόρν, *Ο Πρωτομάστορας* (1910) του Νίκου Καζαντζάκη και αργότερα *Το γεφύρι της Άρτας* (1942) του Γιώργου Θεοτοκά, αντλούν την έμπνευσή τους από το γνωστό δημοτικό τραγούδι «Του γεφυριού της Άρτας».⁴⁴ Τα δάνεια από την αρχαία τραγωδία του πρώτου, τα συμβολιστικά και παραμυθιακά μοτίβα του δεύτερου, και ο διάλογος με το νιτσεϊκό Υπεράνθρωπο του τρίτου, δημιουργούν ένα διαφορετικό όσο και περίπλοκο δίκτυο αναφορών και επιδράσεων στο κάθε δράμα. Αλλά κανένα δεν αποκόπτεται από τη δύναμη της κοινής ρίζας. Ο πρώιμος *Βουρκόλακας* (1894) του Εφταλιώτη και *Ο Βρυκόλακας* (1908) του Φώτου Πολίτη μάς οδηγούν ξανά σε ένα πολύ κατοπινότερο δράμα, στον *Όρκο του πεθαμένου* (1929/1932) του Ζαχαρία Παπαντωνίου· και τα τρία έργα δεν μπορούν να εξεταστούν ερήμην του δημοτικού τραγουδιού «Του νεκρού αδελφού», την κοινή τους πηγή.⁴⁵ Έξω από τα χρονολογικά μας όρια, αλλά στην καρδιά της σύνδεσης δραματοουργίας-δημοτικού τραγουδιού βρίσκονται και τα έργα που αποτελούν δραματοποίηση της παραλογής «Του Μαυριανού και της αδερφής του»: η *Ροδόπη* (1913) του Νικόλαου Ποριώτη, *Ο άρχοντας ο Μαυριανός και η αδερφή του* (1919) της Γαλάτειας Καζαντζάκη και *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας* (1944)

⁴³ Ο Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τμ. Β', Μ. Βασιλείου, Αθήνα 1939, σ. 327, καταγράφει και άλλες δραματοποιήσεις του ίδιου θρύλου: του Ι. Φαραντάτου, της Αγγελικής Πάλη και το λιμπρέτο του Παύλου Καρρέρ.

⁴⁴ Βλ. «Παραλογαίς: Του γιοφυριού της Άρτας», Πολίτης, *Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια*, σ. 130-131· Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το τραγούδι του Γεφυριού της Άρτας ως γέφυρα μεταξύ δημοτικής ποίησης και δράματος (Η. Βουτιερίδης, Π. Χορν, Ν. Καζαντζάκης, Γ. Θεοτοκάς, κ.ά.)», *Παρουσία*, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, τμ. ΙΓ' – ΙΔ', (1998-2000), σ. 273-323.

⁴⁵ Βλ. «Παραλογαίς: Του νεκρού αδελφού», Πολίτης, *Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια*, σ. 138-140· Γ. Π. Πεφάνης, «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς: το ζήτημα της δραματοποίησης των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρησης», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 8 (1998), σ. 92-109· Βάλτερ Πούχνερ, «Λαογραφία και Ρομαντισμός. Ο βρυκόλακας το ανέκδοτο πρωτόλειο του Φώτου Πολίτη (1908)», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Ωλκός, Αθήνα 2003, σ. 119-142· Κυριακή Πετράκου, «Ο νεκρός αδελφός δεν πέθανε: είναι ακόμα μαζί μας», *Θεατρικές (Σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007, σ. 99-141.

του Γιώργου Θεοτοκά.⁴⁶ Δραματοποιήσεις των ακριτικών τραγουδιών «Το κάστρο της Ωριάς» και της «Ηλιογέννητης» αποτελούν και τα ομότιτλα έργα: *Το κάστρο της Ωριάς* (1944) του Θεοτοκά και *Η Ηλιογέννητη* (1931) του Βουτιερίδη.⁴⁷

Αρκετά είναι τα έργα που αναπτύσσουν χαλαρούς ή πιο στενούς δεσμούς με το λαϊκό παραμύθι, όταν δεν αποτελούν μια δραματοποιημένη εκδοχή του: *Η Νεράιδα του Κάστρου* (1894/1925;) του Δημήτριου Γρ. Καμπούρογλου, *Το δαχτυλίδι της μάνας* (1898), ο *Αρήγιαννος* (1898/1911) και η *Ανατολή* (1901) του Γιάννη Καμπύση, *Η [sic] νεράιδες* (1899 παρ.) του Σπυρίδωνα Περεισιάδη, *Ο Γουανάκος* (1901) του Ψυχάρη, *Το μαγεμένο ποτήρι* (1904), *Ο βασιλιάς Ανήλιαγος* (1910/1912) και το *Μια φορά κ' έναν καιρό* (1924;) του Ιωάννη Πολέμη, *Οι Τσιγγανόθεοι* (1910) και *Ο γύρος των Ωρών* (1903-1911) του Σωτήρη Σκίπη, *Ο Γήταυρος* (1908) του Ρήγα Γκόλφη, *Η βουβή* (1911) του Χρήστου Βαρλέντη, *Ο άρχοντας και η μικρή γυναίκα του* (1914) της Γαλάτειας Καζαντζάκη.

Τα έργα που δανείζονται λιγότερα στοιχεία από το παραμύθι, αλλά ανοίγονται στους κόσμους της φαντασίας και ακροβατούν μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου, μετακινούνται ευκολότερα προς τις αξιώσεις του ευρωπαϊκού Συμβολισμού, ενώ σε μερικά από αυτά ορατά είναι τα ίχνη του Αισθητισμού. Οι επιδράσεις εδώ από τα ευρωπαϊκά ρεύματα εξασθενούν ή διαρρηγνύουν τη σύνδεση με την παράδοση, και εξετάστηκαν περισσότερο για να διευρυνθεί η εικόνα μας για τη δραματουργία της εποχής, παρά γιατί διαπιστώθηκαν ισχυροί αρμοί με το θέμα μας: *Η σταχτιά γυναίκα* (1934 [γερμ. εκδ. 1898]) του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, *Στα σύγνεφα* (1899) του Καμπύση, οι *Ερημες ψυχές* (1901) του Νικόλαου Επισκοπόπουλου, *Η κυρά του πύργου* (1904) του Μιλτιάδη Μαλακάση, *Ο ξένος* (1906) του Παντελή Χορν, *Η νύχτα της Πρωτομαγιάς* (1909) του Σκίπη, *Ο άρρωστος* (1911) και *Το μπαλσαμωμένο αγώρι* (1912) του Μίλτου Κουντουρά.

Δάνεια από το κλίμα της Ηθογραφίας, με συχνά ανοίγματα προς τον Συμβολισμό διαπιστώνουμε στην *Τρισεύγεννη* (1903) του Παλαμά, στην *Αγιά Βαρβάρα* (1909) του Σκίπη, στον *Γυιό του ίσκιου* (1907/1910) και *Το κόκκινο πουκάμισο* (1908/1916) του Σπύρου Μελά, στα *Τρία φιλιά* (1908/1909) του Χρηστομάνου, στους *Πετροχάρηδες*

⁴⁶ Βλ. «Παραλογαίς: Του Μαυριανού και της αδερφής του», Πολίτης, *Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια*, σ. 112-114· Γ. Π. Πεφάνης «Η δραματοποίηση των Παραλογών Β' (Του Μαυριανού και της αδερφής του). Τέσσερις περιπτώσεις: Κ. Γ. Ξένος, Ν. Ποριώτης, Γαλ. Καζαντζάκη, Γ. Θεοτοκάς», *Πόρφυρας*, τχ. 88 (1998), σ. 250-274. Ο Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, σ. 82, αναφέρεται στο δράμα του Ξένου *Ανδρόνικος*, ως «άδοξη ουρά της Γαλάτειας», που παίχτηκε από τον θίασο του Αλεξιάδη, στο θέατρο Απόλλων στις 10-8-1880. Βλ. και Πετράκου, «Ο νεκρός αδελφός δεν πέθανε», σ. 102.

⁴⁷ «Ακριτικά τραγούδια: Του Κάστρου της Ωριάς» και «Της Λιογέννητης», Πολίτης, *Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια*, σ. 88-89 και 90-97 αντίστοιχα· βλ. Γ. Π. Πεφάνης, «Το τραγούδι της Λιογέννητης. Τρεις περιπτώσεις: Βουτιερίδης, Περγιάλης, Κωτσόπουλος», *Παρουσία*, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, τμ. ΙΕ' (2001-2003), σ. 309-353.

(1908), *Το τίμιο σπίτι* (1908) και τη *Μελάχρα* (1909) του Παντελή Χορν, στη *Μαρία Πενταγιώτισσα* (1908/1909) του Παύλου Νιρβάνα, στο *Ψυχοσάββατο* (1911) του Ξενόπουλου, κ. ά.

Αν εξαιρέσουμε τις δύο πρώτες υποομάδες (τα έργα του κλεφταρματωλικού βίου και τα δραματικά ειδύλλια), όλα τα υπόλοιπα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ποιητικά δράματα, πειραματισμοί που ξεφεύγουν από τη ρεαλιστική καταγραφή της πραγματικότητας και αναζητούν γέφυρες με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία.

Οι συγγραφείς⁴⁸

Οι παραπάνω ομαδοποιήσεις των έργων μάς οδηγούν στη διαπίστωση, ότι η συνάντηση της δραματουργίας με την εγχώρια παράδοση, από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα και εξής, δεν μπορεί να ερμηνευθεί με βάση την παλιωμένη πια διάκριση των Ελλήνων συγγραφέων ανάμεσα σε εκπροσώπους της παλιάς ή της νέας Αθηναϊκής Σχολής, της γενιάς του 1880, της γενιάς του 1930. Η γέφυρα δραματουργίας και λαϊκής παράδοσης δημιουργεί ένα νέο λογοτεχνικό πεδίο, μέσα στο οποίο πειραματίζονται δημιουργοί που ανήκουν σε διαφορετικές «σχολές», έχουν διαφορετική καταγωγή και διαφορετική παιδεία, έλκονται από ανόμοια ρεύματα και διαφέρουν εντέλει πολύ μεταξύ τους. Θα επιχειρήσουμε και εδώ μερικές ενδεικτικές ομαδοποιήσεις και θα αναπτύξουμε λίγα έργα ως παραδείγματα.

Α. Οι κρίκοι της μετάβασης: Σαμαρτζίδης, Βασιλειάδης, Βερναρδάκης, Αντωνιάδης

Η σκυτάλη από τον Σαμαρτζίδα και τον Βασιλειάδη φαίνεται να περνά στα χέρια του Δημητρίου Βερναρδάκη (Αγία Μαρίνα Λέσβου 1833–Μυτιλήνη 1907), ο οποίος θα δώσει στους ελληνικούς θιάσους την *Ευφροσύνη*, το 1876.⁴⁹ Ο συγγραφέας θα διατυπώσει τη δική του εκδοχή γύρω από τον ευρέως διαδεδομένο πια θρύλο της αδικοχαμένης Γιαννιώτισσας, ενώ στη σκηνή της προφητείας με τις τρεις γύφτισσες μάγισσες θα καταθέσει τον καταπιεσμένο θαυμασμό του στον στίχο του δημοτικού τραγουδιού και τη δημοτική γλώσσα.

Η ομάδα των περισσότερο προσηλωμένων στα παλιά χαρακτηριστικά του «εθνικού» δραματολογίου μοιάζει να κλείνει με τον Αντώνιο Αντωνιάδη (Πειραιάς 1836–Αθήνα 1905). Απαλλαγμένοι από τις καταδικαστικές βολές του Σιδέρη, στον

⁴⁸ Για τα ανεπτυγμένα βιογραφικά σημειώματα των συγγραφέων, καθώς και τις βιβλιογραφικές πηγές για τη σύνθεσή τους, βλ. <http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/> (29/11/2015).

⁴⁹ Δημήτριος Βερναρδάκης, *Ευφροσύνη*, δράμα εις πράξεις πέντε, τυπογραφείο αδελφών Περρή, Αθήνα 1882. Η πρώτη παράσταση, 25 Μαρτίου 1876, στο Θέατρο Αθηνών, από τον θίασο του Δημοσθένη Αλεξιάδη, Παραστασιολόγιο Χατζηπανταζή και του ίδιου, *Διάγραμμα Ιστορίας*, σ. 250.

κριτικής καταγωγής συγγραφέα μπορούμε πλέον να αναγνωρίσουμε την ακαταπρόκλητη εργασία σε πολλές πτυχές της θεατρικής τέχνης.⁵⁰ Μία από αυτές είναι η σύνδεση της δραματουργίας με τον κόσμο της παράδοσης. Ο Αντωνιάδης θα εργαστεί επίμονα τόσο σε ζητήματα μορφής και εικόνας (στίχο και γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού, αλλά και βουκολικά τοπία, παραδοσιακά ενδύματα) όσο και σε ζητήματα περιεχομένου (δύναμη της κατάρας της μάνας, παιδομάζωμα, όνειρα και οίονοι, οστεομαντεία, προλήψεις, δεισιδαιμονίες, οι περιγραφές τελετών και εθίμων). Το έμμετρο πεντάπρακτο δράμα *Η κατάρα της μάνας*, με σημαντική σκηνική παρουσία, αποτελεί το πρώτο χαρακτηριστικό δείγμα προς αυτή την κατεύθυνση.⁵¹ Ακολούθησε *Ο Γενίτσαρος*, όπου η όμορφη Κρουστάλλω, αφού κάνει την πρώτη της εμφάνιση στη βρύση του χωριού, όπως τόσες και τόσες κατοπινές δραματικές ηρωίδες, μεταμφιέζεται σε άντρα, στην προσπάθειά της να σώσει, μαζί με τον παπά πατέρα της, τον Γενίτσαρο αδερφό της, τον Ασλάνη.⁵² Δυο χρόνια αργότερα ο Αντωνιάδης συνθέτει πάνω στον ίδιο καμβά μια «τρίπρακτη τραγωδία», την *Κλεφτοπούλα*.⁵³ Η Ρήνη, στην Καρυά του Ολύμπου, υφαίνει τα προικιά της, όμως ένα αηδόνι, όπως τα πουλιά του δημοτικού τραγουδιού, λαλεί με ανθρώπινη μιλή και προφητεύει ένα ματωμένο γάμο. Και εδώ η όμορφη κόρη θα μεταμφιεστεί σε άντρα για να μπορέσει να εισχωρήσει στο λημέρι των κλεφτών. Ο αρχηγός τους ο Λούλιας ερωτεύεται τη Ρήνη και για να απαλλαγεί από το μεγαλύτερο εμπόδιο, θα σκοτώσει τον αρραβωνιαστικό της τον Φλώρο. Εκείνη θα ανταποδώσει το θανάσιμο χτύπημα και θα αναλάβει την αρχηγία των κλεφτών. Στον ίδιο τόμο με την *Κλεφτοπούλα* δημοσιεύεται *Η κερά Φροσύνη*, η οποία έχει δοκιμαστεί λίγο νωρίτερα στη σκηνή.

⁵⁰ Χατζηπανταζής, Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα, σ. 132-134. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος: Μία προσπάθεια σύστασης σχολής υποκριτικής στην Ελλάδα του 19ου αιώνα», *Παράβασις*, τμ. 7, ERGO, Αθήνα 2006, σ. 345-368.

⁵¹ Αντωνίου Ιω. Αντωνιάδου, γυμνασιάρχου εν Πειραιεί, *Πανσανίας ο Λακεδαιμόνιος* και *Η κατάρα της μάνας*, τραγωδία, *Ο τοκογλύφος ψηφοθήρας* και *Η Άπιστος*, κωμωδία, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, Αθήνα 1877, *Η κατάρα*, σ. 97-180. Πρώτη παράσταση, 10-4-1877.

⁵² Αντωνίου Ιω. Αντωνιάδου, γυμνασιάρχου του Β' εν Αθήναις Γυμνασίου, *Οι τυρρανοκτόνοι*, *Δημήτριος ο Μακεδών* και *Ο Γενίτσαρος*, τραγωδία έτι δε *Η Χαϊδεμένη*, κωμωδία, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, Αθήνα 1880, *Ο Γενίτσαρος*, σ. 205-286.

⁵³ Αντωνίου Ιω. Αντωνιάδου, γυμνασιάρχου εν Αθήναις, *Πανθεία η Σουσίς*, *Η κλεφτοπούλα* και *Η κερά Φροσύνη*, τραγωδία, έτι δε *Η πεθερά*, κωμωδία, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, Αθήνα 1882, *Η κλεφτοπούλα*, σ. 81-147 και *Η κερά Φροσύνη*, 149-232. Το δημοτικό τραγούδι «Η κλεφτοπούλα» καταγράφει ο Πολίτης, *Εκλογαί*, σ. 86-87, στο οποίο γίνεται λόγος για την αποκάλυψη της μεταμφιεσμένης και «στα κλέφτικα ντυμένης», κόρης.

Β. Μακριά από την Ευρώπη – σε απόσταση από την Αθήνα: η παράδοση με βιωματικούς και νοσταλγικούς όρους. Πανάγος Μελισσιώτης και Σπυρίδων Περεσιάδης

Ο Δημήτριος Κορομηλάς (Αθήνα 1850-1898), ο συγγραφέας που συνέβαλε με την πένα του στην πρώτη άνθηση του εγχώριου επαγγελματικού θεάτρου, σπουδάζει Φιλολογία στη Γαλλία και στη Λειψία, αλλά περνά το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Αθήνα. Μετά την εκρηκτική επιτυχία του Κωμειδυλλίου δηλώνει έξαλλος με το «ληστρικό σύστημα» των Ελλήνων ηθοποιών που «κλέβουν» τον ιδρώτα των τίμιων συγγραφέων.⁵⁴ Δραστήριο μέλος των ανώτερων στρωμάτων της αθηναϊκής κοινωνίας, με τον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας*, το 1891, έδειξε στους 'επαρχιώτες' επίδοξους ομότεχνούς του, ότι τα προσωπικά τους βιώματα στους γενέθλιους τόπους έχουν αποκτήσει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το φιλοθεάμον κοινό της πόλης της Παλλάδας.⁵⁵ Στο προετοιμασμένο έδαφος, η εκτόξευση του Δραματικού Ειδυλλίου του Κορομηλά στην κορυφή των προτιμήσεων, που κατέστησε το έργο το πιο δημοφιλές του εγχώριου δραματολογίου, ήταν το δυνατό ελατήριο και λειτούργησε ως ηχηρό κάλεσμα για συγγραφείς, που γεννήθηκαν στην επαρχία και πέρασαν τα παιδικά και νεανικά τους χρόνια στην αγροτική ύπαιθρο. Όσοι μεγάλωσαν, όχι μόνο μακριά από τις Σειρήνες της Εσπερίας, αλλά και από την πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους, εκείνοι που άκουσαν από τα χείλη των παππούδων και των γιαγιάδων τους δημοτικά τραγούδια, λαϊκά παραμύθια, θρύλους και παραδόσεις, που οι οικείοι τους –ενίοτε και οι ίδιοι– δεν ντύθηκαν ευρωπαϊκά, αλλά παρέμειναν πιστοί στα πατροπαράδοτα ρούχα, που χόρεψαν τους δημοτικούς χορούς και μαθήτευσαν στα παραδοσιακά μουσικά όργανα, καλούνται τώρα να καταθέσουν στη δραματουργία τον ταπεινό οβολό τους. Πρόκειται για τους ζωντανούς φορείς της παράδοσης, όπως και αν ορίσουμε το περιεχόμενο της λέξης, οι οποίοι ωστόσο ζουν τη μεταβατική εποχή της αστικής ανάπτυξης του Τρικούπη. Ο ποιητής που ανήκει σε αυτή την κατηγορία και δημιουργεί ίσως τον πιο σημαντικό κρίκο είναι ο Κώστας Κρυστάλλης, ο οποίος δεν καταπιάστηκε με τη σύνθεση θεατρικών έργων επομένως δεν μπορεί να μας απασχολήσει. Η επίδρασή του ωστόσο στη δραματουργία, με ενδεικτικό παράδειγμα το *Δαχτυλίδι της μάνας* του Καμπύση, αξίζει της προσοχής μας.⁵⁶ Από τους δραματουργούς η πιο χαρακτηριστική περίπτωση αυτής της ομάδας είναι ο Πανάγος Μελισσιώτης (Αίγιο 1854–Αθήνα 1904),

⁵⁴ Στη συνέντευξη που δίνει στον Μποέμ στο *Άστυ*, 14-6-1894, ο Κορομηλάς απειλεί να μη ξαναδώσει έργο σε ελληνικό θίασο και να καταπιαστεί με κάποια «βιομηχανική» εργασία για να θρέψει τα παιδιά του.

⁵⁵ Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας*, σ. 260.

⁵⁶ Βλ. Κώστα Κρυστάλλη, *Άπαντα. Ποίηση-Πεζός Λόγος-Μελετήματα-Γράμματα*, εισαγωγή-κατάταξη-σχόλια Κ. Πορφύρη, Αυλός, Αθήνα χ.χ. Ο Καμπύσης τοποθετεί γνωστούς στίχους του Κρυστάλλη ως μότο στο *Δαχτυλίδι της μάνας*. Για τον διακειμενικό διάλογο του Καμπύση με τον Κρυστάλλη, βλ. ενδεικτικά, από τα *Αγροτικά ποιήματα* του δεύτερου «Το νεραϊδόπαιδο», σ. 61-64, και από τα πεζά τη «Χαραυγούλα της Πρωτοχρονιάς», σ. 238-242, και τα «Προπέρσινα Χριστούγεννα-1892», σ. 259-263.

ο απάιδευτος, φουστανελοφόρος κουρέας, που λέγεται ότι η θέαση μιας παράστασης στάθηκε ικανή να του αλλάξει τη ζωή.⁵⁷ Ο συγγραφέας πάτησε για πρώτη φορά «ως ερασιτέχνης» το σανίδι, έχοντας για μοναδικά του εφόδια την κληρονομιά της παράδοσης που κουβαλούσε μαζί του: παίζοντας το μπουζούκι του, τραγουδώντας και χορεύοντας τους παραδοσιακούς χορούς, που απαιτούσε η παράσταση της *Γιαννούλας* του Κωνσταντίνου Πέρβελι, με τον θίασο των Ταβουλάρηδων, στην Αθήνα, το καλοκαίρι του 1890.⁵⁸ Στο εξής η παρουσία του αποτελούσε διαφημιστική ατραξιόν και δεν άργησε να συμπληρώσει με γραπτά κείμενα τους προφορικούς σκηνικούς του αυτοσχεδιασμούς. Το 1897 εκδόθηκαν σε ένα τόμο τα έργα του *Χάιδω η λυγερή*, *Θυμιούλα η Γαλαξιδιώτισσα* και *Καλαματιανή* με πρόλογο του Νικόλαου Λάσκαρη. Τα δύο πρώτα, και ιδιαίτερα η *Χάιδω*, είχαν ξεκινήσει νωρίτερα τη σκηνική τους σταδιοδρομία και γνώρισαν μεγάλη σκηνική επιτυχία στην εξεταζόμενη περίοδο. Παρά τις καταδικαστικές βολές και τα γεμάτα περιπαιχτική ειρωνεία σχόλια από μερίδα της εγχώριας λογιόσύνης, τα έργα του Μελισσιώτη κατέκτησαν τα λαϊκότερα στρώματα του κοινού και έφεραν σημαντικές εισπρακτικές επιτυχίες στους επαγγελματικούς θιάσους.

Ο συνομήλικος του Μελισσιώτη, Σπυρίδων Περεισιάδης (Μεσορρούγι Αχαΐας, 1854–Αθήνα, 1918) ήταν πιο γραμματιζόμενος. Δούλεψε ως δημόσιος υπάλληλος και «γραμματοδιδάσκαλος» στον τόπο καταγωγής του. Δυο τραυματισμοί στάθηκαν μοιραίοι και του προκάλεσαν ολική τύφλωση, η οποία ωστόσο δεν τον εμπόδισε να συνθέσει μια σειρά δραμάτων.⁵⁹ Δραματικά ειδύλλια τα περισσότερα, στο δρόμο που είχε ανοίξει *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* του Δ. Κορομηλά, *Η Γκόλφω*, η *Σκλάββα*, η *Εσμέ η Τουρκοπούλα*, *Η [sic] Νεράιδες*, *Ο χορός του Ζαλόγγου*, κ. ά. τοποθέτησαν στη σκηνή τα πρόσωπα που αναγνώριζε ο συγγραφέας στο στενό του περιβάλλον και

⁵⁷ Αρκετά από τα βιογραφικά του σημειώματα υποστηρίζουν ότι ο Μελισσιώτης άνοιξε το κουρείο του αρχικά στην Πάτρα και βρισκόταν ανάμεσα στους θεατές της παράστασης του δράματος *Μαρία Ιωάννα, ή τ' αποτελέσματα της μέθης*, το οποίο παρουσίαζε, στην πρωτεύουσα του νομού Αχαΐας, ο θίασος του Παντελή Σούτσα. Η παράσταση στάθηκε ικανή να θεραπεύσει τον Μελισσιώτη από το πάθος του ποτού και της χαρτοπαιξίας, και τοποθέτησε τον νεαρό κουρέα ανάμεσα στους τακτικούς θαμώνες, ιδιαίτερα των «αρματολικών» δραμάτων.

⁵⁸ Βλ. Κ. Σ. Πέρβελις, *Εθνικόν Δραματολόγιον Γ'. Η Γιαννούλα*, Δράμα πρωτότυπον εις πράξεις τρεις – μετά προλόγου εις πράξεις δύο, Τύποις Ν. Χρυσογέλου, Οδησός 1888. Οι δύο πράξεις του προλόγου του πιο πολυπαιγμένου έργου του Πέρβελι, παρουσιάζουν πανηγυριώτες με παραδοσιακές φορεσιές, και κλέφτες που γλεντοκοπούν στα λημέρια τους, στα βουνά της Οίτης, σουβλίζοντας αρνιά, πίνοντας άφθονο κρασί, χορεύοντας και τραγουδώντας εθνικούς σκοπούς. Η *Γιαννούλα* παίζεται για πρώτη φορά στο θέατρο Μνηματακίων της Πόλης, από τον θίασο του συγγραφέα, στις 15-10-1888. Η παράσταση, στην οποία παίρνει μέρος ως «ερασιτέχνης» ο Π. Μελισσιώτης, δίνεται στις 18-8-1890 και 26-9-1890, Χατζηπαντζής, *Από τον Νείλου*, τμ. Β2, CD, σ. 763 και 765.

⁵⁹ Ηρώ Κατσιώτη, «Του συμπαθούς αλλ' ατυχούς κ. Σπ. Περεισιάδου. Στοιχεία για μια νέα προσέγγιση του έργου του», *Η θέση του Σπύρου Περεισιάδη στο νεοελληνικό θέατρο*, Περεισιάδεια 2004, Πανελλήνιο Συνέδριο, Πολιτιστικός Σύλλογος Ακράτας «Αναγέννηση» 2004· της ίδιας, «Η τύχη της Γκόλφως», Πρόγραμμα θεατρικής παράστασης *Γολφω version 2.3 Beta*, σκηνοθεσία: Σίμος Κακάλας, 2006, χ. σ., και «Το ξεκίνημα της σταδιοδρομίας του Περεισιάδη», Πρόγραμμα θεατρικής παράστασης, *Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεισιάδη, σκηνοθεσία: Νίκος Καραθάνος, Εθνικό Θέατρο, 2013, σ. 10-11.

μιλούσαν στο στίχο του δημοτικού τραγουδιού, ενίοτε με ιδιώματα, τα οποία άκουγε και πιθανότατα μιλούσε κι ο ίδιος.

Ο Μελισσιώτης και ο Περεισιάδης δεν ήταν απαλλαγμένοι από τη «νοσταλγική λαχτάρα» ενός τρόπου ζωής που βρίσκεται στο γέρμα του. Τα δραματουργικά τους γυμνάσματα διαποτίζονται από τις προσωπικές αναμνήσεις που χρωματίζει οπωσδήποτε ο νόστος, λειτουργία που δεν συμβάλλει στη ρεαλιστική αποτύπωση. Από το έργο τους δεν απουσιάζει εντελώς η εξιδανίκευση, ενώ ειδικά στον δεύτερο συγγραφέα είναι αισθητό και το πατριωτικό χρώμα. Οι φουστανελοφόροι χαρακτήρες τους όμως είναι απαλλαγμένοι από το βάρος του ιδεολογικού φορτίου, που μπορούμε να διακρίνουμε σε άλλους συγγραφείς του καταλόγου μας. Και το σκοτεινό, υπαινικτικό, περιβεβλημένο με υπαρξιακές ανησυχίες τοπίο του ευρωπαϊκού Συμβολισμού είναι άγνωστο και βρίσκεται πολύ μακριά τους.

Γ. Η συνάντηση με τα ευρωπαϊκά ρεύματα στα πνευματικά και καλλιτεχνικά κέντρα της Εσπερίας

Σε αυτήν την κατηγορία μπορούμε να διακρίνουμε δύο υποομάδες: α) Έλληνες συγγραφείς που περνούν μεγάλο ή το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους έξω από τα στενά όρια του ελληνικού κράτους και διαβάζουν εξ αποστάσεως τις συλλογές του παραδοσιακού υλικού, όπως είναι ο Εφταλιώτης, ο Ψυχάρης, και σε μικρότερο βαθμό ο Σκίπης· β) Όσοι εγκαθίστανται για ένα μικρό ή μεγαλύτερο διάστημα στην Ευρώπη και στη συνέχεια επιστρέφουν στην Ελλάδα, ενώ έχουν διαπιστώσει την απόσταση που χωρίζει τους Νεοέλληνες από τις νέες κατακτήσεις του ευρωπαϊκού κόσμου και ταυτόχρονα τις βαθιές πλέον ρήξεις με τις ανατολίτικες ρίζες. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση εδώ είναι του Καμπύση.

Συνοδοιπόρος του Ψυχάρη, στον αγώνα υπέρ της επικράτησης του Δημοτικισμού, ο Αργύρης Εφταλιώτης (ψευδώνυμο του ποιητή, πεζογράφου και μεταφραστή Κλεάνθη Κ. Μιχαηλίδη, Μόλυβος Λέσβου 1849 – Αντίμπ Γαλλίας 1923) επέλεξε να συνδέσει το όνομα της λογοτεχνικής του παρουσίας με τον απομακρυσμένο από το ελληνικό κέντρο γενέθλιο τόπο. Η επιλογή είναι δηλωτική της νοσταλγίας που διαποτίζει το έργο του ξενιτεμένου συγγραφέα, με τόπο καταγωγής το χωριό Εφταλού της Μήθυμνας Λέσβου, καθώς πέρασε μέρος της ζωής του στο Μάντσεστερ και στο Λίβερπουλ της Μεγάλης Βρετανίας, στη Βομβάη της Ινδίας και στη Νότια Γαλλία. Βεβαιωμένη είναι η επαφή του με την ευρωπαϊκή κληρονομιά του Ρομαντισμού (μεταφράζει Μπαίρον [George Gordon Byron] και Σέλλεϋ [Percy Bysshe Shelley]), αλλά και με τους πιο διάσημους εκπροσώπους του Συμβολισμού (μεταφράζει ποιήματα του

Μορεάς [Jean Moréas]). Και δηλωμένη από τον ίδιο είναι η φλογερή αγάπη για τα δημοτικά τραγούδια, μέσα στα οποία ανακαλύπτει «ένα δράμα τέλει».⁶⁰ Το μοναδικό του θεατρικό έργο, *Ο βουρκόλακας*, δραματοποιεί, όπως έχουμε πει, το δημοτικό τραγούδι του «Νεκρού αδελφού», λίγα χρόνια μετά τη δημοσίευση της σχετικής μελέτης του Ν. Πολίτη.⁶¹ Και είναι μια κίνηση στη σκακιέρα της σύνδεσης του θεάτρου με την παράδοση που δημοσιεύεται σε εξαιρετικά κρίσιμη στιγμή, αμέσως μετά την πρεμιέρα των *Βρυκολάκων* του Ίψεν στην Αθήνα. Το έργο αποσκοπεί στον προσανατολισμό της δραματουργίας στον λαϊκό πολιτισμό και το «ποιητικό θέατρο», σε αντικατάσταση της ρεαλιστικής καταγραφής.⁶²

Ο 'δάσκαλος' του Εφταλιώτη και τακτικός επιστολικός συνομιλητής του, ο Ψυχάρης (Οδησσός 1854 – Παρίσι 1929), ηγείται της ομάδας των Ελλήνων συγγραφέων που εγκαθίστανται στην Ευρώπη. Ο παλαιός μαθητής του Ηλία Τανταλίδη στην Πόλη όχι μόνο εγκατέλειψε την καθαρεύουσα γλώσσα του δασκάλου του, αλλά με το κύρος του καθηγητή της Γλωσσολογίας στο Παρίσι υποστήριξε με θέρμη την καθιέρωση και στον γραπτό λόγο της ομιλούμενης γλώσσας. Αποφασιστικής σημασίας για την πνευματική και λογοτεχνική του συγκρότηση στάθηκε η επαφή του με τον Ταιν [Hippolyte Taine], τον Ουγκώ [Victor Hugo] και ιδιαίτερα με τον Ρενάν [Ernest Renan]. Ο πολυσέλιδος πρόλογος στο *Ρωμαίικο θέατρο*, η κωμωδία *Ο Γουανάκος* και το δράμα *Ο Κυρούλης* φιλοδοξούσαν να δείξουν τον νέο δρόμο για τη νεοελληνική θεατρική τέχνη, καθώς εκδόθηκαν σε ένα τόμο, το 1901, τη χρονιά που ανοίγει τις πύλες του το Βασιλικό Θέατρο και η Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου.⁶³ Η υπόδειξη του Ψυχάρη για τη σύνδεση της δραματουργίας με το λαϊκό παραμύθι βρήκε προετοιμασμένο το έδαφος από άλλους Έλληνες δραματουργούς, όπως ο Δ. Καμπούρογλου με τη *Νεράιδα του Κάστρου*, και δεν άφησε ασυγκίνητους τους νεότερους εργάτες του είδους. Ο Ψυχάρης διαπιστώνει την προέλαση του Συμβολισμού στην Ευρώπη και την αίγλη που ασκεί ήδη στους συμπατριώτες του. Στον πρόλογο-μανιφέστο δηλώνει πως «τα παραμύθια του

⁶⁰ Αργύρης Εφταλιώτης, «Τα τραγούδια μας», *Άπαντα*, τμ. 2, αναστήλωσε Γ. Βαλέτας, Πηγή, Αθήνα 1962, σ. 531-534 [πρώτη δημοσίευση: *Εστία*, α' εξάμ. 1890, σ. 626-627].

⁶¹ Βλ. Ν. Γ. Πολίτης, «Το δημοτικόν άσμα περί του νεκρού αδελφού», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας*, τμ. Β', Αθήνα 1885, σ. 193-261. Τη μελέτη παίνηψε ο Παλαμάς και διαφώνησε με τον Ψυχάρη, που διατύπωσε αντιρρήσεις για την ελληνική προέλευση του εξαιρετικά διαδεδομένου στα Βαλκάνια δημοτικού τραγουδιού. Βλ. Κ. Παλαμάς, «Από την αφορμή ενός λόγου για το εθνικό έπος των νεωτέρων Ελλήνων», *Άπαντα*, τμ. 6, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ., σ. 498 [πρώτη δημοσίευση 1907]. Πετράκου, «Ο νεκρός αδελφός», σ. 102-103.

⁶² Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας*, σ. 374-377.

⁶³ Βλ. Γιάννης Ψυχάρης, *Για το Ρωμαίικο θέατρο. Ο Κυρούλης, δράμα. Ο Γουανάκος, κωμωδία*, τμ. Α', *Εστία*, Αθήνα 1901. Στα στερνά χρόνια της ζωής του συνθέτει τέσσερα ακόμα δράματα: την *Έβα* που δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία*, τχ. 10 (1.9.1927), σ. 596-599, τη *Νεράιδα* «Εθνικό παραμύθι σε τρεις πράξεις», *Πρωτοπορία*, τχ. 3 (Μάρτης 1929), σ. 69-78, και στη συνέχεια τη *Μούσα* και τον *Μαρσού* που δημοσιεύτηκαν το 1930. Βλ. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Αναζητώντας την εθνική ταυτότητα στα χνάρια μιας νεράιδας», στον συλλ. τόμο: *Ελληνικότητα και Ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα*, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, Αθήνα 14-16 Μαΐου 2015, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, όπου και η σχετική βιβλιογραφία (υπό δημοσίευση).

λαού είναι ρουμάνι αληθινό» και επιχειρεί να πρωτοστατήσει στην καλλιέργεια της εγχώριας εκδοχής του «ρωμαίικου συμβολισμού». Ορθά έχει υποστηριχθεί ότι πρόκειται για ένα Συμβολισμό χωρίς μεταφυσική. Ο συγγραφέας «μοιάζει να συγχέει τις ενοράσεις και τις μυστικιστικές εμπειρίες των συμβολιστών με τις φανταστικές μεταπλάσεις των μύθων» και εξαντλεί τον Συμβολισμό «στην ορθολογική μελέτη του πανθεϊσμού της παράδοσης».⁶⁴ Οι οπαδοί του Ψυχάρη ασπάστηκαν τις θεωρίες του δασκάλου, αλλά οι δημοτικιστές διασπάστηκαν μέσα από τις σελίδες του *Νουμά*, ο οποίος πολέμουσε τους καθαρευουσιάνους, αλλά και τους νεορομαντικούς-συμβολιστές δημοτικιστές.⁶⁵

Ο περίπου τριάντα χρόνια νεότερος από τους προηγούμενους και πολυγραφότατος Σωτήρης Σκίπης (Αθήνα 1881 – Ρονιάκ Προβηγκίας 1952), ο οποίος διακρίθηκε με πολλές ιδιότητες στον κόσμο των γραμμάτων –ποιητής, θεατρικός συγγραφέας, αρθρογράφος σε εφημερίδες και περιοδικά, μεταφραστής και εκδότης– μοίραζε τις δραστηριότητές του μεταξύ Ελλάδας και Γαλλίας, όπου συνδέθηκε με μερικούς από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ευρωπαϊκού Συμβολισμού, όπως είναι ο Ζαν Μορεάς και ο Πωλ Φορ [Paul Fort]. Η λογιосύνη και η λογοτεχνική του δραστηριότητα αναγνωρίστηκαν στην εποχή του, αφού το 1922 τιμήθηκε με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών, το 1929 διορίστηκε γραμματέας της Σχολής Καλών Τεχνών, και λίγα χρόνια πριν από το θάνατό του, το 1946, αναγορεύτηκε μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Τα θεατρικά του έργα, που μετρούν πολλούς τίτλους, δεν έχουν μελετηθεί στο σύνολό τους. Στο πλαίσιο του ερευνητικού έργου εξετάσαμε εκείνα που αποτυπώνουν με ενάργεια το μπόλιασμα του δράματος με στοιχεία της λαϊκής παράδοσης, μέσα όμως από τα φίλτρα του ευρωπαϊκού Συμβολισμού. Τα έργα του Σκίπη, *Η νύχτα της πρωτομαγιάς*, *Αγιά Βαρβάρα*, *Οι τσιγγανόθεοι*, και *Ο γύρος των Ωρών* εικονογραφούν με τον καλύτερο τρόπο τη διασταύρωση της εγχώριας δραματουργίας με την ευρωπαϊκή διανόηση, μέσα στην οποία κινείται ο συγγραφέας.⁶⁶ Τα πρόσωπα, ακόμα και όταν το τάμα τους, η «Ιδέα», συνδέεται εξολοκλήρου με θρησκευτικές επιταγές –όπως του Στέργιου που οραματίζεται να χτίσει την εκκλησία της Αγίας Βαρβάρας στο ομώνυμο έργο– διαθέτουν την ιδεαλιστικά χρωματισμένη στόφα των διανοουμένων, και βυθίζονται σε πνευματικές και υπαρξιακές ανησυχίες, εντελώς άγνωστες στους πραγματικούς ανθρώπους των βουκολικών τοπίων που αναπτύσσεται

⁶⁴ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφνεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Ποταμός, Αθήνα 2005, σ. 467. «Μέσα από αυτήν την εννοιοκρατική αντίληψη για την τέχνη, η προσπάθειά του [Ψυχάρη] να στρέψει τον συμβολισμό σε μια λαογραφική-διδασκτική κατεύθυνση, προκειμένου να γεφυρώσει το χάσμα νεωτερισμού και παράδοσης, ήταν στρατηγικής σημασίας», σ. 467.

⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 474. Βλ., επίσης, Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας*, σ. 384.

⁶⁶ Τα βιογραφικά σημειώματα κάνουν λόγο για μια τραγωδία, την *Κυρά Φροσύνη*, που εκδόθηκε το 1929, αλλά η πληροφορία δεν έχει επί του παρόντος ελεγχθεί.

η δράση. Αλλά και η φύση υποθάλπει τις μυστικές δυνάμεις και οι σκηνικοί τόποι διατηρούν την υπαινικτικότητα των συμβολιστών.

Η γερμανική πνευματική και καλλιτεχνική ατμόσφαιρα, παρά τη σύντομη διαμονή του στη Γερμανία, έχει σφραγίσει, όπως είναι γνωστό, τη συγγραφική δημιουργία του Γιάννη Καμπύση (Κορώνη 1872–Αθήνα 1901), πτυχιούχου της Νομικής της Αθήνας, που δεν θα προλάβει να συμπληρώσει τα τριάντα του χρόνια.⁶⁷ Ο συγγραφέας έχει δεχτεί προηγουμένως τις επιδράσεις από τις παραδόσεις του γενέθλιου τόπου του, της νοτιοδυτικής Πελοποννήσου, και έχει συνδεθεί με τη μεταβυζαντινή κληρονομιά μέσω του αγιογράφου πατέρα, Αναστάσιου Καμβύση. Μεταφράζει μεταξύ άλλων Νίτσε [Friedrich Wilhelm Nietzsche], Στρίντμπεργκ, Μάτερλινκ και τα έργα του συνδέουν την εγχώρια δραματουργία με το ρεύμα του ευρωπαϊκού Νατουραλισμού και του Συμβολισμού. Οι επισημάνσεις της νεότερης έρευνας για τον καινοτόμο πλουραλισμό των δραμάτων του Καμπύση και για τις αντιρρήσεις του στην «εθνικιστική προκατάληψη» των ψυχαραιστών, απαιτούν μια νέα μονογραφία που θα φωτίσει το σύνολο της δημιουργίας του.⁶⁸

Λιγότερο γνωστός στις σελίδες της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου είναι ο Μιλτιάδης Μαλακάσης (Μεσολόγγι, 1869–Αθήνα 1943) ο οποίος βρίσκεται ανάμεσα στους υπερασπιστές της δημοτικής γλώσσας και συνδέθηκε με τον ευρωπαϊκό Συμβολισμό, μετά από τη γνωριμία του με τον Ζαν Μορεάς στην Αθήνα το 1897. Το μοναδικό θεατρικό του έργο *Η κυρά του πύργου* (1904), όμως, δημοσιεύτηκε πριν από την εγκατάσταση του συγγραφέα στο Παρίσι (1909-1915), διαμονή που τον έφερε σε στενότερη επαφή με τη γαλλική πνευματική και καλλιτεχνική κίνηση.

Δ) Οι διανοούμενοι που ζουν σταθερά στην Αθήνα και αφήνουν τη βαριά ή ελαφρότερη σφραγίδα τους στις θεατρικές εξελίξεις

Ο Κ. Παλαμάς, ο Γρ. Ξενόπουλος, ο Δ. Καμπούρογλου, ο Σ. Μελάς και ο Π. Χορν οπωσδήποτε, δεν συνδέονται με την παράδοση με τους νοσταλγικούς όρους ενός Μελισσιώτη ή ενός Περεσιάδη. Σε μερικές περιπτώσεις μάλιστα ο υπερβολικός εναγκαλισμός του αγροτικού βίου, από κάποιους επίδοξους λογοτέχνες, τους προκαλεί αποστροφή και ειρωνικά σχόλια.⁶⁹ Ο Ξενόπουλος, ο Μελάς και ο Χορν καλλιέργησαν το

⁶⁷ Θόδωρος Γραμματάς, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Ιωάννινα 1984.

⁶⁸ Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας*, σ. 377-383.

⁶⁹ Παρά την αφοσίωσή του στις παραδόσεις, ο Καμπούρογλου στις σημειώσεις που συνοδεύουν το *Παιδομάζωμα* (1896) στρέφεται εναντίον της λογοτεχνίας της «στρούγγας» και μιλά με περιφρόνηση για τα «τσοπάνικα τραφώματα». Για «άρμεγμα των κοπαδιών στις στρούγγες» κάνει λόγο ο Κρυστάλλης, στο πεζό «Το φυλαχτό», *Άπαντα*, σ. 242-246, βλ. επίσης «Εις την στάνην του Μπάρμπα μου», σ. 246-255.

αστικό δράμα του Δημοτικισμού, συνδέθηκαν στενά με την εγχώρια θεατρική τέχνη και η παρουσία τους αποτελεί οπωσδήποτε αυτοτελές θέμα πολλών εργασιών και όχι ζήτημα μιας σύντομης επισκόπησης.⁷⁰ Σε γενικές γραμμές η σχέση τους με την παράδοση περιορίστηκε στο ηθογραφικό χρώμα, που απευθύνεται στο μέσο αστικό κοινό, και η επισκόπηση λίγων έργων τους, στο πλαίσιο του ερευνητικού έργου, έχει περισσότερο τον χαρακτήρα μικρών ανοιγμάτων στην περιφέρεια του θέματος. Διαφέρει η περίπτωση του Καμπούρογλου, καθώς καταδύθηκε περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο στις αθηναϊκές παραδόσεις της ύστερης Τουρκοκρατίας, αλλά ο συγγραφέας δεν ήταν διατεθειμένος να εξαντλήσει τις δυνάμεις του στο πεδίο της δραματουργίας. Οι σημαντικότερες καινοτομίες της *Νεράιδας του Κάστρου* ήταν η χρήση της γλώσσας του λαϊκού παραμυθιού στη σκηνή του 1894, και η σύνδεση με τους θρύλους για τις Καρυάτιδες και τα παραμυθιακά μοτίβα για τις νεράιδες και τα πέπλα τους.⁷¹ Δυο ακόμα δράματα *Το παιδομάζωμα*, που δεν θα δοκιμαστεί στη σκηνή, και το «ειδυλλιακόν δράμα» *Στην ιτιά από κάτω* δημιουργούν ένα τρίπτυχο, με το οποίο επιδιώκει ο Καμπούρογλου να συμβάλει στην ανάπτυξη του διαλόγου μεταξύ θεάτρου και παράδοσης. Ο Παλαμάς θαυμάζει τη *Νεράίδα του Κάστρου* και παρά τη μοναδικότητα του δικού του δραματουργικού εγχειρήματος, η *Τρισεύγεννη* απασχολεί ξανά και ξανά τους νεότερους μελετητές.⁷² Οι ποιητικοί, γλωσσικοί, κριτικοί και θεωρητικοί στοχασμοί του ποιητή επιδρούν καίρια στις αθηναϊκές πνευματικές και καλλιτεχνικές εξελίξεις και δημιουργούν μια θαυμάσια πηγή για να μελετηθούν σε μεγαλύτερο βάθος οι θέσεις του γύρω από το εξεταζόμενο ζήτημα.⁷³

Στους αθηναϊκούς κύκλους αυτής της περιόδου κινούνται αρκετοί ακόμα συγγραφείς που ασκούν μικρότερου μεγέθους επιδράσεις, ως προς το εξεταζόμενο ζήτημα, όπως ο Παύλος Νιρβάνας, ο Νίκος και η Γαλάτεια Καζαντζάκη, ο Ιωάννης Πολέμης. Έργα τους εξετάστηκαν στο πλαίσιο του ερευνητικού έργου και αποτελούν ενδιαφέρουσες πτυχές, αλλά για λόγους οικονομίας δεν μπορούν να αναπτυχθούν.

⁷⁰ Βλ. Παντελή Χορν, *Τα θεατρικά*, επιμ. Έφη Βαφειάδου, Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν, Αθήνα 1993/1996· Αικατερίνη Δ. Καρρά, «Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του: συμβολή στη μελέτη της δραματουργίας του», διδ. Διατριβή, ΑΠΘ 2010. Το τεράστιο έργο του Ξενόπουλου δεν έχει ερευνηθεί στο σύνολό του, βλ. Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας*, σ. 394-408.

⁷¹ Ριτσάτου, «Η απαγωγή της Καρυάτιδας». Ένα χρόνο πριν από την παράσταση της *Νεράιδας του Κάστρου*, το 1893, ο Ν. Πολίτης, ο Κ. Παλαμάς και ο Γ. Δροσίνης, αποτελούσαν την κριτική επιτροπή του διαγωνισμού της *Εστίας*, για τη βράβευση «εγγράφου διηγήσεως παραμυθιού», βλ. Ευάγγ. Αυδίκος (επιμ.), *Από το παραμύθι στα κόμικς. Παράδοση και νεοτερικότητα*, Οδυσσέας, Αθήνα 1996, σ. 46-47.

⁷² Βλ. ενδεικτικά, Βάλτερ Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995· Βάνια Παπανικολάου, «Ιστοριο(ογραφικά) ζητήματα και θεατρολογικά διλήμματα με αφορμή τη διένεξη του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με τον Κωστή Παλαμά για το ανέβασμα της *Τρισεύγεννης*», *Σκηνή*, τχ. 4 (2012), σ. 1-15 [<http://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/3031/2927>] (29/11/2015)].

⁷³ Βλ. την ενότητα: «Τα Άπαντα του Παλαμά ως πηγή της θεατρολογικής έρευνας», [http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/\(29/11/2015\)](http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/(29/11/2015))· Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο Μωρίς Μαίτερλινκ και οι απόψεις του Παλαμά για το θέατρο», *Αριάδνη*, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής σχολής, τμ. 9, Ρέθυμνο 2003, σ. 189-201.

Ε) Οι γνωστοί μας-άγνωστοι στην ιστορία του θεάτρου

Επιλέγω να κλείσω την αναγκαστικά αποσπασματική εικόνα για τους συγγραφείς που εξετάσαμε, με τρία πρόσωπα που βρίσκονται στο περιθώριο των σελίδων της ιστορίας του θεάτρου, όταν δεν απουσιάζουν εξ ολοκλήρου, αν και στάθηκαν σημαντικοί για την πνευματική κίνηση της εποχής τους ή και πρωτοπόροι σε άλλους τομείς, όπως ο Μίλτος Κουντουράς, ο ριζοσπάστης παιδαγωγός του Μεσοπολέμου.⁷⁴ Ο Χρήστος Βαρλέντης και ο Ρήγας Γκόλφης αποτελούν χαρακτηριστικές περιπτώσεις αυτής της κατηγορίας. Συγγραφείς πολύ διαφορετικοί μεταξύ τους, που συναντώνται σε δύο τουλάχιστον σημεία: στην υποστήριξη του Δημοτικισμού και στη διάθεση να μπολιάσουν το μοναδικό τους δράμα με παραμυθιακό υλικό· ο ίδιος ο τίτλος και στα δύο έργα, που απέχουν μόνο τρία χρόνια, αντλείται αυτούσιος από το παραδοσιακό παραμύθι. Ο Χρήστος Βαρλέντης (Τρίπολη 1873–Αθήνα 1931), πρωτότοκος γιος του Νικόλαου Βαρλέντη-Χριστοδούλου, εμφανίζεται στα περιορισμένα βιογραφικά του σημειώματα ως διευθυντής της εφημερίδας *Πύρρος*, των περιοδικών *Επιθεώρησις* και *Αττική Ίρις*, αλλά και μεταφραστής αρχαίων δραμάτων στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα (*Προμηθέας Δεσμώτης*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ηλέκτρα*).⁷⁵ Το μοναδικό θεατρικό του έργο που εντοπίστηκε είναι *Η βουβή*. Γραμμένο είκοσι χρόνια πριν από τον θάνατο του συγγραφέα, δημοσιεύτηκε πρώτα σε επιφυλλίδα στην εφημερίδα *Πύρρος* και στη συνέχεια κυκλοφόρησε σε αυτοτελή έκδοση την ίδια χρονιά.⁷⁶ *Η βουβή* τοποθετείται σε απροσδιόριστο «μέρος εξοχικό» και δραματοποιεί το ομότιτλο παραμύθι. Η Σμαράγδο, η κόρη του ψαρά αγαπά και αγαπιέται από τον Θύμιο, ένα όμορφο «ξένο αρχοντόπουλο». Τα σατανικά σχέδια μιας γριάς μάγισσας, όμως, πείθουν τον νέο για την απιστία της αγαπημένης του. Η προετοιμασία του γάμου διαλύεται και η Σμαράγδο βουβαίνεται, όταν ακούει τις άδικες κατηγορίες. Θα ξαναβρεί τη μιλιά της μόνο όταν ο Θύμιος βρίσκεται στην εκκλησιά για να παντρευτεί άλλη γυναίκα. Η παλιά αγαπημένη

⁷⁴ Βλ. Μίλτος Κουντουράς, *Κλείστε τα σχολεία. Εκπαιδευτικά Άπαντα*, επιμ. Αλέξης Δημαράς, Γνώση, Αθήνα 1985· Αλέξης Δημαράς, *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε. Τεκμήρια ιστορίας*, Εστία, Αθήνα 2007.

⁷⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι στο πολύ σύντομο βιογραφικό σημείωμα του ΕΚΕΒΙ θεατρικά έργα του Βαρλέντη δεν αναφέρονται. Πιο πλούσιο είναι το βιογραφικό του ΕΛΙΑ, όπου φυλάσσονται δυο κουτιά με αρχειακό υλικό του συγγραφέα (κωδ. αναγνώρισης Α.Ε. 054). Εδώ σημειώνεται ότι ο Βαρλέντης δημοσίευσε στην *Επιθεώρηση*, που εκδίδει ο ίδιος, την κωμωδία «Οι μαλλιαροί» (1904). Η πληροφορία δεν έχει επί του παρόντος ελεγχθεί.

⁷⁶ Χρήστος Βαρλέντης, *Η Βουβή*, χ. ε., Αθήνα 1911. Το έργο αφιερώνεται από τον συγγραφέα στη μνήμη της «Κυρούλας» του Αθηνάς Κ. Ντρίνη, η οποία του «πρωτοείπε το παραμύθι της Βουβής». Επομένως, έχουμε μια ρητή αναφορά για τη σύνδεση του δράματος με τη λαϊκή παράδοση. Χωρίζεται σε δύο μέρη και είναι γραμμένο σε πρόζα και δημοτική γλώσσα. Η σημείωση για τα κοστούμια των προσώπων, «βλάχικα» για τις γυναίκες και τους γέρους, αποτυπώνει τους δεσμούς με την παράδοση και στο ενδυματολογικό σκέλος του δράματος. Η κεντρική ηρωίδα του έργου, η Σμαράγδο [sic] αποκαλείται από τους συντοπίτες της «νεραΐδοπαρμένη» και τη χαρακτηρίζουν «όμορφη σαν ξωτικό» (σ. 25). Η σκηνή στο δάσος, όπου η κόρη αποκοιμείται, παρουσιάζει νεράιδες που έρχονται να την προειδοποιήσουν για τα μελλούμενα (σ. 14-16).

εμφανίζεται κρατώντας μια αναμμένη λαμπάδα, η οποία αρχίζει να καίγεται μαζί με το χέρι της. Όταν ο κόσμος φωνάζει πανικόβλητος για το κακό που γίνεται, η φωνή της Σμαράγδος επανέρχεται: «Του κόσμου του κακού τα πικρά τα λόγια, τάσβεστα κεριά την καρδιά μου εκάψανε κι απόμεινα βουβή για το χέρι τώρα ο κόσμος με πονεί;».⁷⁷ Και με το καμένο χέρι η κόρη αποχωρεί αγέρωχα από τη σκηνή, μιλώντας για την αγάπη και το δίκιο της, που έχει τώρα αποκατασταθεί.

Ο πάνω από μια δεκαετία νεότερος του Βαρλέντη Ρήγας Γκόλφης (ψευδώνυμο του Δημήτρη Δημητριάδη, Μεσολόγγι 1886–Αθήνα 1957), γεννήθηκε επίσης στην επαρχία. Πτυχιούχος της Νομικής, ποιητής, θαυμαστής του Ψυχάρη και αρθρογράφος της *Νέας Εστίας* και του *Νουμά* (υπογράφει ως «Ο κριτικός του *Νουμά*») θα δημοσιεύσει σε τρεις συνέχειες το μοναδικό του δράμα, τον *Γήταυρο*, στο έντυπο του Δημοτικισμού, το 1908.⁷⁸ Το έργο έχει συχνές αναφορές στο παραμύθι και χρησιμοποιεί τα θεματικά μοτίβα και τους συμβολισμούς του για να υποστηρίξει τις ιδέες του Σοσιαλισμού, που διαδίδονται τούτη την εποχή στην εγχώρια κοινότητα.⁷⁹ Ο στυγνός εργοστασιάρχης Φιντής βάζει σε κίνδυνο τη ζωή των εργαζομένων του για χάρη του μεγαλύτερου κέρδους, ενώ ο αδιάλλακτος χαρακτήρας του έχει προκαλέσει μεγάλα προβλήματα στην οικογένεια. Μια μεγάλη σύγκρουση με το γιο του Σταύρο οδήγησε τον νέο στην εγκατάλειψη της οικογενειακής εστίας, η μητέρα πέθανε από τον καημό της και η μικρή αδερφή, η Αννούλα, απόκτησε αλλόκοτη συμπεριφορά. Η προσπάθεια του Σταύρου, ο οποίος έχει έρθει σε επαφή με τις σοσιαλιστικές ιδέες στην Ευρώπη, να προσδώσει ένα πιο ανθρώπινο πρόσωπο στον πατέρα του, πέφτει στο κενό. Τον Σταύρο κράτησαν δυνατό στην ξενιτιά τα παραμύθια της γιαγιάς του και υποστηρίζει πως συνάντησε εκεί έξω στην πραγματική ζωή, το τέρας που ξεπηδά από αυτές τις ιστορίες, τον «Γήταυρο». Η έκρηξη των καζανιών στο εργοστάσιο θα προκαλέσει τον θάνατο δέκα εργατών και οι υπόλοιποι, εξαγριωμένοι, κατευθύνονται προς το σπίτι του εργοστασιάρχη. Το έργο τελειώνει με την Αννούλα να φωνάζει πως έρχεται ο «Γήταυρος», το τέρας που προμηνύει την καταστροφή.

Ο Μίλτος Κουντουράς (Σκόπελος Μυτιλήνης 1889–Αθήνα 1940), ο θερμός δημοτικιστής, σημάδεψε την ιστορία της Εκπαίδευσης στην Ελλάδα, το 1923, με τα περίφημα άρθρα του στην *Καμπάνα* (την εφημερίδα που εξέδιδε ο Στράτης Μυριβήλης

⁷⁷ Βαρλέντης, *Η Βουβή*, σ. 32.

⁷⁸ Ρήγας Γκόλφης, «Ο Γήταυρος», *Νουμάς*, τμ. 6, τχ. 321 (7 Δεκεμβρίου 1908), σ. 2-6, τχ. 322 (14 Δεκεμβρίου 1908), σ. 2-8, και τχ. 323 (21 Δεκεμβρίου 1908), σ. 2-7.

⁷⁹ Βλ. Πέτρος Χάρης, «Ρήγας Γκόλφης» και Ιωάννης Μιχαήλ Παναγιωτόπουλος, «Η προσφορά του Ρήγα Γκόλφη», *Νέα Εστία*, τμ. 63, τχ. 733 (Ιανουάριος 1958), σ. 71-72 και σ. 74-75 αντίστοιχα· Φώτος Γιοφύλλης, «Ρήγας Γκόλφης» και Νικόλαος Γιαννιός, «Ο σοσιαλισμός του Γκόλφη», *Νέα Εστία*, τμ. 64, τχ. 745 (Ιούλιος 1958), σ. 1062-1066 και σ. 1067-1068 αντίστοιχα· Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας*, σ. 393.

στη Μυτιλήνη) με τον διαχρονικά ριζοσπαστικό τίτλο «Κλείστε τα σχολεία».⁸⁰ Τα δύο θεατρικά του έργα, *Ο άρρωστος* και *Το μπαλσαμωμένο αγόρι*, –ιδιαίτερα το πρώτο– θυελλώδεις συνθέσεις με την ορμή της νιότης, δεν προκαλούν απλά το ενδιαφέρον του μελετητή, αλλά τον συναρπάζουν με την τόλμη τους.⁸¹ Η σχέση με τα έργα των μεγάλων Σκανδιναβών Ίψεν και Στρίντμπεργκ –*Βρυκόλακες*, *Ονειρόδραμα*, *Ο πατέρας*– είναι ολοφάνερη: ο πατέρας και η κληρονομική νόσος, οι αιμομικτικές διαθέσεις, η αλλοπαρμένη εμφάνιση της Αυγής, τα πρόσωπα που κινούνται μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, ακόμα και στα όρια της παραφροσύνης.⁸² Αυτή η στενή σύνδεση με τα βόρειο-ευρωπαϊκά έργα περιορίζει δραστικά τη σχέση με την εγχώρια παράδοση. Ωστόσο, υποφώσκουν τα ίχνη από τα λαϊκά παραμύθια που επεξεργάζονται αιμομικτικά μοτίβα, όπως είναι η γυναίκα που αγαπούσε τα φίδια, ενώ προς αυτή την κατεύθυνση δείχνει και η αφιέρωση του συγγραφέα στον πατέρα της εγχώριας Λαογραφίας.

Εν κατακλείδι, η κατάδυση στην εγχώρια παράδοση, η επαφή των νέων θεατρικών μορφών με τα καλλιτεχνικά προϊόντα του λαϊκού πολιτισμού και η απήχηση που βρίσκουν στο αθηναϊκό κοινό συνδέονται καταρχάς με τη θεμελίωση της εγχώριας Λαογραφίας και με το κλίμα της Ηθογραφίας. Στο ίδιο τοπίο διαδραματίζεται το ξέσπασμα του Δημοτικισμού, κι από τις τάξεις των οπαδών του θα προκύψουν οι

⁸⁰ Μίλτος Κουντουράς, *Κλείστε τα σχολεία. Άρθρα στην Καμπάνα. Συμβολή στη Λεσβιακή Γραμματεία*, τμ. Β', εισ.-επιμ., Αριστείδης Καλάργαλης, Αδελφοί Κυριακίδη, Αθήνα 2011. Οι παιδαγωγικές αρχές και η μέθοδος διδασκαλίας του την περίοδο 1927-1930, που είχε τη διεύθυνση του Διδασκαλείου της Θεσσαλονίκης, προκάλεσαν βίαιες συγκρούσεις, με αλληπάλληλες επιστολές γονέων στον τοπικό τύπο, με αποτέλεσμα να χαρακτηριστεί η θητεία του «ιερή τριετία». Ανάμεσα στα ρηξικέλευθα για την εποχή μέσα διδασκαλίας ο Κουντουράς έδωσε έμφαση στη θεατρική παιδεία.

⁸¹ Μίλτος Κουντουράς, *Ο άρρωστος. Ονειρόδραμα σε μία πράξη*, Π. Δ. Σακελλάριου, Αθήνα 1911. Το αντίτυπο της Βιβλιοθήκης του ΑΠΘ φέρει ιδιόχειρη αφιέρωση του Κουντουρά προς τον «σεβαστό» του καθηγητή Ν. Πολίτη, 23 Ιουνίου 1911. Στο οπισθόφυλλο σημειώνεται ότι εκδόθηκε τους δυο τελευταίους μήνες του 1910, ενώ στο τέλος του κειμένου βρίσκεται η σημείωση «Σκόπελος (Μυτιλήνης), 12-20 Ιουλίου 1909». Το έργο χωρίζεται σε τρεις ενότητες με τους χαρακτηριστικούς τίτλους: «Το καμμένο σπίτι», «Ονείρου Οργίασμα», «Ο άρρωστος». Το δεύτερο θεατρικό έργο που εντοπίστηκε είναι του Μίλτου Κουντουρά, «Το μπαλσαμωμένο αγόρι», *Νουμάς*, τμ. 10, τχ. 471, (17 Μαρτίου 1912), σ. 161-164 και η συνέχεια στο επόμενο τεύχος, σ. 181-184.

⁸² Στον *Άρρωστο*, όλα αρχίζουν μετά από μια παράσταση των *Βρυκολάκων* – ο συγγραφέας δεν κατονομάζεται αλλά πρόκειται ολοφάνερα για τον Ίψεν. Ένας πατέρας, ο Λαέρτης, γυρίζει από το θέατρο πολύ ταραγμένος και μοιράζεται με ένα φίλο του γιατρό τους τρομερούς φόβους του για την αμαρτωλή ζωή του στο παρελθόν, την επίσης γεμάτη ανηθικότητα ζωή της συζύγου του, που τώρα έχει πεθάνει, και έμμεσα κάνει λόγο για τις αιμομικτικές του διαθέσεις για την κόρη του, την Αυγή, η οποία φαίνεται να ανταποκρίνεται. Αποκαμωμένος από τις αλλόκοτες σκέψεις πέφτει να κοιμηθεί. Και στο όνειρό του ξετυλίγονται αδιανόητες πράξεις... Στο επόμενο μέρος του δράματος η δεκαεφτάχρονη Αυγή, μισόγυμνη, με ξέπλεκα μαλλιά και αχαλίνωτες ερωτικές διαθέσεις, ερωτοτροπεί επί σκηνής με τον πατέρα της, του αποσπά ένα παθιασμένο φιλί στα χείλη, απευθύνει ερωτικό κάλεσμα στην Ελένη την υπηρέτρια, αλλά και στον γιατρό, που διαπιστώνει ότι είναι «έκφυλη ως τα κόκκαλα»! Στο αποκορύφωμα της ερωτικής-σαρκικής παραζάλης ρίχνεται και στον υπηρέτη, τον Γιάννη, που σε λίγο αποκαλύπτεται ότι είναι αδερφός της από την ίδια μάνα και διαφορετικό πατέρα. Ο Λαέρτης κυνηγά έξω από τη σκηνή και σκοτώνει τον Γιάννη, ακολουθεί νέο ερωτικό παραλήρημα της Αυγής για τον πατέρα της που εν τέλει παραδίνεται στην «ηδυπάθεια», «χώνει το κεφάλι του μες τα γυμνά τα στήθια της» και πέφτει γρήγορα η αυλαία. Στο τελευταίο μέρος του δράματος αποκαλύπτεται στους θεατές, ότι όλα τα παραπάνω ήταν το όνειρο του Λαέρτη, αλλά ο πατέρας μεταξύ ύπνου και ξύπνιου ορμά στην Αυγή και τη «φιλά μες τα στήθια δυνατά». Όταν συνειδητοποιεί την ανόσια πράξη του αυτοκτονεί.

πρώιμοι υποστηρικτές των σοσιαλιστικών ιδεών, ενώ το ενδιαφέρον για τον προφορικό πολιτισμό των 'ταπεινών' βρίσκει επιπλέον ερείσματα στους κόλπους και των δύο ομάδων. Παράλληλα την περίοδο του fin-de-siècle το κύμα του ευρωπαϊκού Νεορομαντισμού έχει φτάσει στην Ελλάδα και δεν είναι λίγοι οι συγγραφείς που συνδέονται στενότερα με το ρεύμα του Συμβολισμού. Από μια άλλη οπτική γωνία ξεδιπλώνονται νέες εθνικιστικές προκαταλήψεις, που αποτυπώνουν την πρόσληψη των αξιώσεων του ευρωπαϊκού νέο-εθνικισμού, ο οποίος διακρίνεται σαφώς από τον παλαιότερο χερντεριανό ρομαντικό εθνικισμό.⁸³ Όλα τα παραπάνω οργανώνουν ένα περιβάλλον που, με διαφορετικούς όρους και με ποικίλους τρόπους, όχι μόνο δεν καταδικάζει, όπως επιχειρήθηκε στο παρελθόν, αλλά ασπάζεται, τον λαϊκό πολιτισμό. Κοινός τόπος των πολύ διαφορετικών τάσεων, που μόλις κατονομάσαμε, είναι το θετικό πρόσημο που προσδίδουν σε επιμέρους χαρακτηριστικά ή στο σύνολο των εκδηλώσεων του λαϊκού βίου. Οι δραματουργοί, που μας απασχόλησαν στο ερευνητικό έργο, συνδέονται με ένα ή περισσότερα από τα παραπάνω πεδία και τα δράματα, που υπογράφουν, φέρουν τα περίτεχνα σημάδια αυτής της επαφής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγγελοπούλου Άννα και Αίγλη Μπρούσκου, *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 700-749*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1994.
- _____, *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 300-499*, τμ. Α' και Β', Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1999.
- Αναγνωστόπουλος Βασίλης Δ. και Κώστας Λιάπης (επιμ.), *Λαϊκό παραμύθι και παραμυθάδες στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.
- Αντωνιάδης Αντώνιος Ιω., γυμνασιάρχης εν Πειραιεί, *Πανσανίας ο Λακεδαιμόνιος και Η κατάρτα της μάννας*, τραγωδία, *Ο τοκογλύφος ψηφοθήρας και Η Άπιστος*, κωμωδία, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, Αθήνα 1877.
- _____, γυμνασιάρχης του Β' εν Αθήναις Γυμνασίου, *Οι τυρρανοκτόνοι, Δημήτριος ο Μακεδών και Ο Γενίτσαρος*, τραγωδία έτι δε *Η Χαϊδεμένη*, κωμωδία, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, Αθήνα 1880.
- _____, γυμνασιάρχης εν Αθήναις, *Πάνθεια η Σουσίς, Η κλεφτοπούλα και Η κερά Φροσύνη*, τραγωδία, έτι δε *Η πεθερά*, κωμωδία, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, Αθήνα 1882.
- Αυδίκος Ευάγγελος, *Το λαϊκό παραμύθι: θεωρητικές προσεγγίσεις*, Οδυσσέας, Αθήνα 1994.
- _____, (επιμ.), *Από το παραμύθι στα κόμικς. Παράδοση και νεοτερικότητα*, Οδυσσέας, Αθήνα 1996.
- Badiou Alain, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari, Jacques Rancière, *Τι είναι λαός;* μτφ. Γιώργος Καράμπελας, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2014.
- Badiou Alain, «Είκοσι τέσσερις σημειώσεις σχετικά με τις χρήσεις της λέξης 'λαός'» στον συλλ. τόμο: Badiou κ.ά., *Τι είναι λαός;*, σ. 11-21.
- Balibar Étienne, *Ο φόβος των μαζών. Σπινόζα, Μαρξ, Φουκώ*, μτφ. Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα 2010.

⁸³ Hobsbawm, «Η μετεξέλιξη του εθνικισμού, 1870-1918», σ. 144-184.

- Βαρλέντης Χρήστος, *Η Βουβή*, χ. ε., Αθήνα 1911.
- Βασιλειάδης Σ. Ν., *Αττικάί νύχτες. Δράματα*, Τυπογραφείο αδελφών Πέρρη, Αθήνα 1873.
- , *Θάνατος Καλλισθένης, δράμα εις πράξεις τέσσαρας, Αττικάί Νύκτες II*, εκ του τυπογραφείου των αδελφών Περρή, Αθήνα 1875.
- Βασιλικός Πέτρος [Κωνσταντίνος Χατζόπουλος], «Σοσιαλισμός και Τέχνη», *Ο Νουμάς*, τχ. 341 (26 Απριλίου 1909), σ. 2-5.
- Βερναρδάκης Δημήτριος, *Ευφροσύνη*, δράμα εις πράξεις πέντε, τυπογραφείο αδελφών Περρή, Αθήνα 1882.
- Bettelheim Bruno, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Knopf, Νέα Υόρκη 1976.
- Bonell Andrew, *The People's Stage in Imperial Germany: Social Democracy and Culture 1890-1914*, I. B. Tauris, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2005.
- Bourdieu Pierre, «'Λαϊκός' είπατε;», στον συλλ. τόμο: Badiou κ.ά., *Τι είναι λαός;*, σ. 23-47.
- Butler Judith, «'Εμείς ο λαός': Σκέψεις για την ελευθερία της συνάθροισης», στον συλλ. τόμο: Badiou κ.ά., *Τι είναι λαός;*, σ. 49-69.
- Campbell Joseph, *Η δύναμη του μύθου*, μτφ. Ελένη Παπαδοπούλου, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1998.
- Christiansen Palle Ove, «Peasant Adaptation to Bourgeois Culture? Class Formation and Cultural Redefinition in the Danish Countryside», *Ethnologia Scandinavica* (1978), σ. 98-152.
- Γιαννιός Νικόλαος, «Ο σοσιαλισμός του Γκόλφης», *Νέα Εστία*, τμ. 64, τχ. 745 (Ιούλιος 1958), σ. 1067-1068.
- Γιοφύλλης Φώτος, «Ρήγας Γκόλφης», *Νέα Εστία*, τμ. 64, τχ. 745 (Ιούλιος 1958), σ. 1062-1066.
- Γκόλφης Ρήγας, «Ο Γήταυρος», *Νουμάς*, τμ. 6, τχ. 321 (7 Δεκεμβρίου 1908), σ. 2-6, τχ. 322 (14 Δεκεμβρίου 1908), σ. 2-8, και τχ. 323 (21 Δεκεμβρίου 1908), σ. 2-7.
- Γλυτζουρή Αντώνης, «Ο Μωρίς Μαίτερλινκ και οι απόψεις του Παλαμά για το θέατρο», *Αριάδνη*, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής σχολής, τμ. 9, Ρέθυμνο 2003, σ. 189-201.
- , «Διά την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού». *Η απόπειρα ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου στις απαρχές της πρώτης βενιζελικής κυβέρνησης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015.
- Γραμματάς Θόδωρος, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Ιωάννινα 1984.
- Davies Cecil, *Theatre for the People: The Story of the Volksbühne*, Manchester University Press, Manchester 1977.
- Δημάκη-Ζώρα Μαρία, Σ. Ν. Βασιλειάδης. *Η ζωή και το έργο του*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2002.
- Δημαράς Αλέξης, *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε. Τεκμήρια ιστορίας*, Εστία, Αθήνα 2007.
- Εφταλιώτης Αργύρης, «Τα τραγούδια μας», *Άπαντα*, τμ. 2, αναστήλωσε Γ. Βαλέτας, Πηγή, Αθήνα 1962, σ. 531-534 [πρώτη δημοσίευση περ. *Εστία*, α' εξάμ. 1890, σ. 626-627].
- Facos Michelle, *Symbolist Art in Context*, University of California Press, Berkeley 2009.
- Furst Lilian R. και Peter N. Skrine, *Νατουραλισμός*, μτφ. Λία Μεγάλου, Ερμής, Αθήνα 1990.
- Hobsbawm Eric, *Έθνη και εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα. Πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα*, μτφ. Χρυσ. Νάντρης, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994.
- Hobsbawm Eric και Terence Ranger (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης*, μτφ. Θανάσης Αθανασίου, Θεμέλιο, Αθήνα 2004.
- Hobsbawm Eric, «Μαζική παραγωγή παραδόσεων: Ευρώπη, 1870-1914», στο: Hobsbawm και Ranger (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης*, σ. 297-345.
- Καπλάνογλου Μαριάνθη, *Παραμύθι και αφήγηση στην Ελλάδα: μια παλιά τέχνη σε μια νέα εποχή. Το παράδειγμα των αφηγητών από τα νησιά του Αιγαίου και από τις προσφυγικές κοινότητες των μικρασιατών Ελλήνων*, Πατάκης, Αθήνα 2002.
- Καράβατος Θανάσης, *Έχει και η νοσταλγία την ιστορία της*, Κοινός Τόπος Ψυχιατρικής, Νευροεπιστημών και Επιστημών του Ανθρώπου, Αθήνα 2013.
- Καρρά Αικατερίνη Δ., «Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του: συμβολή στη μελέτη της δραματουργίας του», διδ. διατριβή, ΑΠΘ 2010.
- Κατσιώτη Ηρώ, «Του συμπαθούς αλλ' ατυχούς κ. Σπ. Περεισιάδου. Στοιχεία για μια νέα προσέγγιση του έργου του», *Η θέση του Σπύρου Περεισιάδη στο νεοελληνικό θέατρο*,

- Περεσιάδεια 2004, Πανελλήνιο Συνέδριο, Πολιτιστικός Σύλλογος Ακράτας «Αναγέννηση» 2004.
- _____, «Η τύχη της Γκόλφως», Πρόγραμμα θεατρικής παράστασης *Golfw version 2.3 Beta*, σκηνοθεσία: Σίμος Κακάλας, 2006, χ. σ.
- _____, «Το ξεκίνημα της σταδιοδρομίας του Περεσιάδη», Πρόγραμμα Θεατρικής παράστασης, *Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη, σκηνοθεσία: Νίκος Καραθάνος, Εθνικό Θέατρο, 2013, σ. 10-11.
- Κοτζιούλας Γιώργος, «Ο Σταχτιάρης. Παραμυθόδραμα -1943», *Θέατρο στα βουνά: Το θέατρο του αγώνα*, Δρόμων, Αθήνα 1980 (2η εκδ.), σ. 55-140.
- Κουντουράς Μίλτος, *Ο άρρωστος. Ονειρόδραμα σε μία πράξη*, Π. Δ. Σακελλάριου, Αθήνα 1911.
- _____, «Το μπαλσαμωμένο αγώρι», *Νουμάς*, τμ. 10, τχ. 471, (17 Μαρτίου 1912), σ. 161-164 και στο επόμενο τεύχος, σ. 181-184.
- _____, *Κλείστε τα σχολειά. Εκπαιδευτικά Άπαντα*, επιμ. Αλέξης Δημαράς, Γνώση, Αθήνα 1985.
- _____, *Κλείστε τα σχολειά. Άρθρα στην Καμπάνα. Συμβολή στη Λεσβιακή Γραμματεία*, τμ. Β', εισ.-επιμ., Αριστείδης Καλάργαλης, Αδελφοί Κυριακίδη, Αθήνα 2011.
- Κρυστάλλης Κώστας, *Άπαντα. Ποίηση-Πεζός Λόγος-Μελετήματα-Γράμματα*, εισαγωγή-κατάταξη-σχόλια Κ. Πορφύρη, Αυλός, Αθήνα χ.χ.
- Λάσκαρης Νικόλαος, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τμ. Β', Μ. Βασιλείου, Αθήνα 1939.
- Λεξικό της κοινής νεοελληνικής, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 1998.
- Ματθιόπουλος Ευγένιος Δ., *Η τέχνη περοφυεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Ποταμός, Αθήνα 2005.
- Μερακλής Μιχάλης Γ., *Το λαϊκό παραμύθι. Κείμενα παραμυθολογίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- _____, «Ένας παλαμικός ορισμός της έννοιας του λαού», στον συλλ. τόμο: *Ο Κωστής Παλαμάς σήμερα 150 χρόνια από τη γέννησή του. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου*, Ι. Π. Μεσολογγίου, 19-20 Ιουνίου 2009, Αιτωλική Πολιτιστική Εταιρεία, Αθήνα 2010, σ. 217-224.
- Μουλλάς Παναγιώτης, «Ο Ν. Γ. Πολίτης, ο Αλ. Πάλλης και η έκδοση των δημοτικών τραγουδιών», στον συλλ. τόμο: *Ζητήματα Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 315-331.
- Μποέμ, «Ελληνικόν Θέατρον. Τα νέα έργα της σκηνης. Συνέντευξις μετά των συγγραφέων», εφ. *Το Άστυ*, 14-6-1894.
- Νούτσος Παναγιώτης, *Η Σοσιαλιστική Σκέψη στην Ελλάδα, από το 1875 έως το 1974*, τμ. Β', Γνώση, Αθήνα 1994.
- Ong Walter J., *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη: η εκτεχνολόγηση του λόγου*, μτφ. Κώστας Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005.
- Παλαιολόγου Χριστίνα, «Παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα στην ελληνική δραματουργία του 20ού αιώνα (1890-1980)», διδ. Διατριβή, 2τμ., ΕΚΠΑ, Αθήνα 2012.
- Παλαμάς Κωστής, «Από την αφορμή ενός λόγου για το εθνικό έπος των νεωτέρων Ελλήνων», *Άπαντα*, τμ. 6, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ., σ. 498 [πρώτη δημοσίευση 1907].
- Παναγιωτόπουλος Ιωάννης Μιχαήλ, «Η προσφορά του Ρήγα Γκόλφη», *Νέα Εστία*, τμ. 63, τχ. 733 (Ιανουάριος 1958), σ. 74-75.
- Παπανικολάου Βάνια, «Ιστοριο(ογραφι)κά ζητήματα και θεατρολογικά διλήμματα με αφορμή τη διένεξη του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με τον Κωστή Παλαμά για το ανέβασμα της *Τρισεύγεννης*», *Σκηνή*, τχ. 4 (2012), σ. 1-15
[<http://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/3031/2927> (29/11/2015)].
- Πεφάνης Γιώργος Π., «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς: το ζήτημα της δραματοποίησης των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρσης», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 8 (1998), σ. 92-109.

- _____, «Η δραματοποίηση των Παραλογών Β' (Του Μαυριανού και της αδελφής του). Τέσσερις περιπτώσεις: Κ. Γ. Ξένος, Ν. Ποριώτης, Γαλ. Καζαντζάκη, Γ. Θεοτοκάς», περ. *Πόρφυρας*, τχ. 88 (1998), σ. 250-274.
- _____, «Το τραγούδι του Γεφυριού της Άρτας ως γέφυρα μεταξύ δημοτικής ποίησης και δράματος (Η. Βουτιερίδης, Π. Χορν, Ν. Καζαντζάκης, Γ. Θεοτοκάς, κ. ά.)», *Παρουσία*, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, τμ. ΙΓ' – ΙΔ' (1998-2000), σ. 273-323.
- _____, «Το τραγούδι της Λιογέννητης. Τρεις περιπτώσεις: Βουτιερίδης, Περγιάλης, Κωτσόπουλος», *Παρουσία*, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, τμ. ΙΕ' (2001-2003), σ. 309-353.
- Πέρβελης Κωνσταντίνος Σ., *Εθνικόν Δραματολόγιον Γ'. Η Γιαννούλα*, Δράμα πρωτότυπον εις πράξεις τρεις – μετά προλόγου εις πράξεις δύο, Τύποις Ν. Χρυσογέλου, Οδησός 1888.
- Πετράκου Κυριακή, «Ο νεκρός αδελφός δεν πέθανε: είναι ακόμα μαζί μας», *Θεατρικές (Σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για το Νεοελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007, σ. 99-141.
- _____, «Το παραμυθόδραμα στο νεοελληνικό θέατρο: από την εμφάνισή του έως τις σύγχρονες εκδοχές του», *Παράβασις*, τμ. 11 (2013), σ. 169-186.
- Πολίτης Αλέξης, *Η ανακάλυψη του δημοτικού τραγουδιού. Προϋποθέσεις, προσπάθειες και η δημιουργία της πρώτης συλλογής*, Θεμέλιο, Αθήνα 1984.
- _____, *Το δημοτικό τραγούδι: εποπτικές προσεγγίσεις. Περνώντας από την προφορική στη γραπτή παράδοση: μικρά αναλυτικά*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010.
- Πολίτης Νικόλαος, *Μελέτη επί του βίου των νεωτέρων Ελλήνων*, Ν. Β. Νάκη & Karl Wilberg, Αθήνα 1871.
- _____, «Το δημοτικόν άσμα περί του νεκρού αδερφού», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας*, τμ. Β', Αθήνα 1885, σ. 193-261.
- _____, «Η παραχάραξις των εθνικών ασμάτων», εφ. *Αθήναι* 10,11,12 και 16 Ιουνίου 1903.
- _____, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Εκδόσεις Έρευνα, Αθήνα χ.χ.
- Πούχνερ Βάλτερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.
- _____, «Λαογραφία και Ρομαντισμός. Ο βρυκόλακας το ανέκδοτο πρωτόλειο του Φώτου Πολίτη (1908)», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Ωλκός, Αθήνα 2003, σ. 119-142.
- _____, «Ποιος είναι, τελικά, ο λαός;», *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 19-26.
- Ψυχάρης Γιάννης, *Για το Ρωμαίικο θέατρο. Ο Κυρούλης, δράμα. Ο Γουανάκος, κωμωδία*, τμ. Α', Εστία, Αθήνα 1901.
- _____, «Έβα», *Νέα Εστία*, τχ. 10 (1.9.1927), σ. 596-599.
- _____, «Νεράιδα. Εθνικό παραμύθι σε τρεις πράξούλες», *Πρωτοπορία*, τχ. 3 (Μάρτης 1929), σ. 69-78.
- Rancière Jacques, «Ο ανεύρετος λαϊκισμός», στον συλλ. τόμο: Badiou κ.ά., *Τι είναι λαός;*, σ. 121-126.
- Ριτσάτου Κωνσταντίνα, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος: Μία προσπάθεια σύστασης σχολής υποκριτικής στην Ελλάδα του 19ου αιώνα», *Παράβασις*, τμ. 7, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Ergo, Αθήνα 2006, σ. 345-368.
- _____, «Με των Μουσών τον έρωτα...». *Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011.
- _____, «Η απαγωγή της Καρυάτιδας από τον Έλγιν και η μεταμόρφωσή της στη δραματουργία της Μπελ Επόκ», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, τμ. 12 (2013), σ. 99-119.
- _____, «Αναζητώντας την εθνική ταυτότητα στα χνάρια μιας νεράιδας», στον συλλ. τόμο: *Ελληνικότητα και Ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα*, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, Αθήνα 14-16 Μαΐου 2015, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, (υπό δημοσίευση).
- Σαμαρτσίδης Χριστόφορος, *Αρματωλοί και κλέπται*, δράμα εις πράξεις δύο, μετατυπωθέν Ζ. Ι. Ελαφόπουλου, εκ της τυπογραφίας του Αιόλου, Αθήνα 1867.

- _____, *Αρματωλοί και κλέπται*, έκδοσις δευτέρα, Δαπάνη της διευθύνσεως της παυθείσης *Επταλόφου*, Κωνσταντινούπολη 1867.
- Σκόκος Κωνσταντίνος Φ., *Εθνικόν Ημερολόγιον*, Τυπογραφείο Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1901.
- Schumacher Claude (επιμ.), *Naturalism and Symbolism in the European Theatre 1850-1918*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Σιδέρης Γιάννης, «Το Βέλγικο θέατρο στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τμ. 45, τχ. 526, (1 Ιουνίου 1949), σ. 691.
- Σιδέρης Γιάννης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τμ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 1990.
- Symons Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, επιμ. και εισ. Matthew Creasy, Haskell House, Νέα Υόρκη 1971 (1η εκδ. 1919).
- Τα παραμύθια των αδελφών Γκρίμμ*, εισ. Marthe Robert, μτφ. Μαρία Αγγελίδου, τμ. Α', Άγρα, Αθήνα 2006.
- Τσαπανίδου Αναστασία, «Η Κωνσταντινούπολη στην ελληνική πεζογραφία 1830-1880», διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2012.
- Χάουπτμαν Γεράρδου, *Ρόζα Μπερντ – Η Χανέλα πάει στον παράδεισο*, μτφ. Βασίλης Ρώτας, Εκδοτικός Οίκος Γ. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1954.
- Χάρης Πέτρος, «Ρήγας Γκόλφης», *Νέα Εστία*, τμ. 63, τχ. 733 (Ιανουάριος 1958), σ. 71-72.
- Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τμ. Α1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002.
- _____, *Το ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006.
- _____, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τμ. Β1-Β2, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012.
- _____, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014.
- _____, «Ο ανεπίσημος νεοελληνικός πολιτισμός», στο: Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Πρακτικά Ημερίδας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 237-251.
- Χατζητάκη-Καψωμένου Χρυσούλα (εισ. και επιλογή κειμένων) και Γ. Μ. Παράσογλου (επιμ.), *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη 2002.
- Χορν Παντελής, *Τα θεατρικά*, επιμ. Έφη Βαφειάδου, Ίδρυμα Γουλιανδρη Χορν, Αθήνα 1993-1996.
- [χ.σ.], «Χριστόφορος Σαμαρτσίδης», *Μη Χάνεσαι*, τμ. 1, τχ. 60 (1880), σ. 5-7.
- Ζαμπέλιος Σπυρίδων, *Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί ελληνικής ποιήσεως*, τυπ. Δ. Σούτσα και Π. Κτενά, Αθήνα 1859.